
Cuadernos
Hispanoamericanos
495
Septiembre 1991





HAN DIRIGIDO ESTA PUBLICACIÓN
Pedro Laín Entralgo
Luis Rosales
José Antonio Maravall

DIRECTOR
Félix Grande

SUBDIRECTOR
Blas Matamoro

REDACTOR JEFE
Juan Malpartida

SECRETARIA DE REDACCIÓN
María Antonia Jiménez

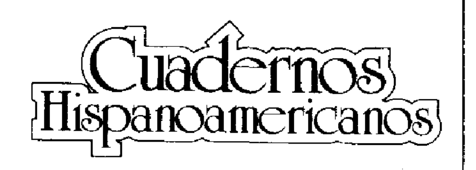
SUSCRIPCIONES
Maximiliano Jurado
Teléf.: 583 83 96

REDACCIÓN
Instituto de Cooperación Iberoamericana
Avda. de los Reyes Católicos, 4 - 28040 MADRID
Teléfs.: 583 83 99, 583 84 00 y 583 84 01

DISEÑO
Manuel Ponce

IMPRIME
Gráficas 82, S.A. Lérida, 41 - 28020 MADRID

Depósito Legal: M. 3875/1958
ISSN: 00-11250-X — NIPO: 028-90-002-5



495

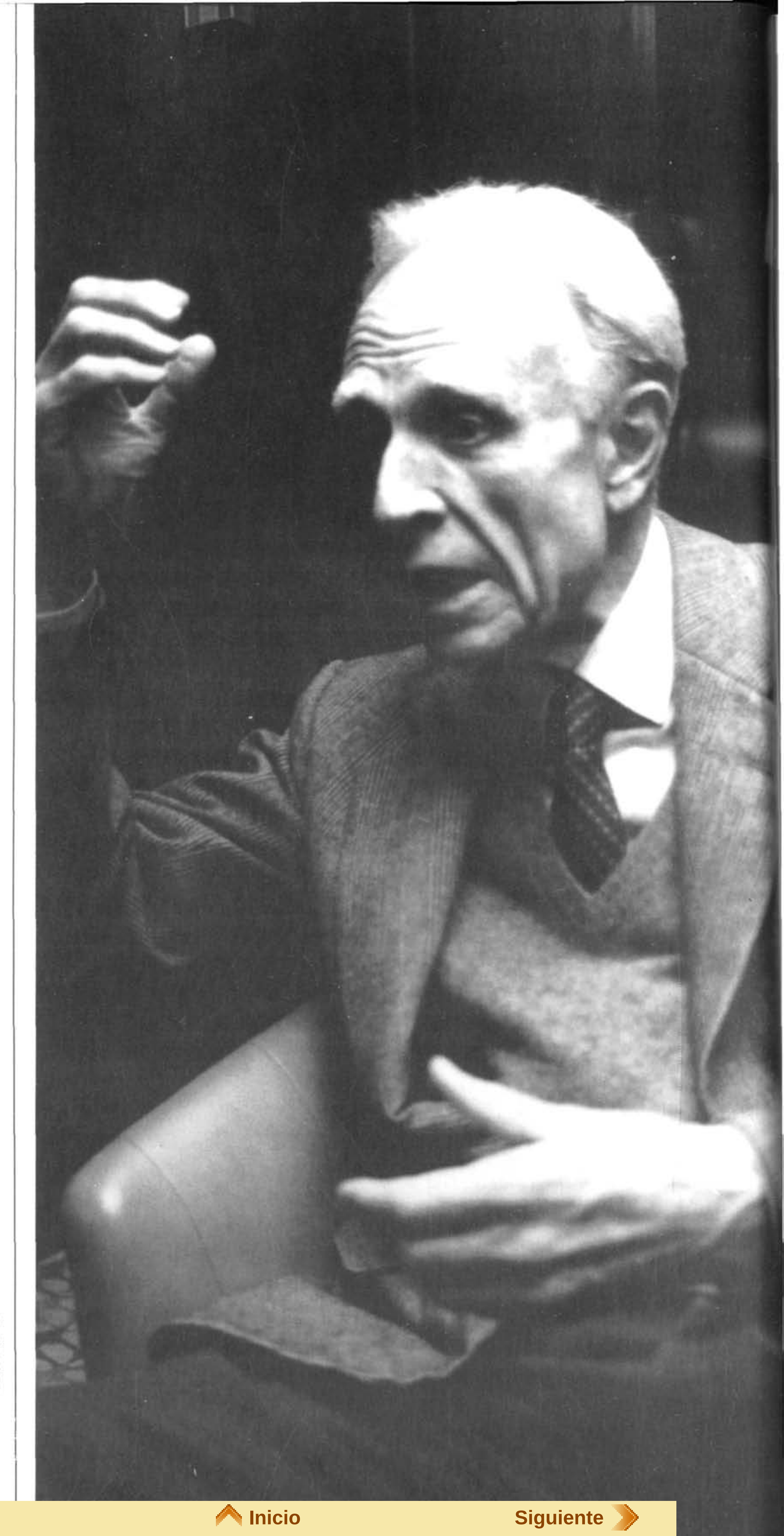
Invenciones y ensayos

Cartas de América

495
Cuadernos Hispanoamericanos

Lecturas

INVENCIONES Y ENSAYOS



Adolfo Bioy Casares
Foto: Juan Pedro Clemente
(Cortesía de la revista
El Urogallo)



A quien le debo la literatura*

Antes de leer el *Quijote,* en dos ocasiones tomé la pluma para escribir literariamente. En la primera lo hice para llamar la atención de una muchacha; en la segunda, para imitar a Conan Doyle y a Gastón Leroux. Debo aclarar que en aquella época mis ambiciones no eran literarias. Lo que yo realmente quería era correr cien metros en nueve segundos y ser campeón de box y de tenis.

Cuando leí el inolvidable comienzo y todo aquel primer capítulo que nos refiere cómo era don Quijote, dónde y con quiénes vivía, sentí una emoción muy fuerte. Había en ella un dejo de ansiedad, porque don Quijote abandonaría esa vida apacible, para salir en busca de aventuras, y una fascinación que probablemente el despreocupado tono del relato exacerbaba.

Si mal no recuerdo, antes de concluir el primer capítulo supe que yo quería ser escritor. Sin duda lo quise para contar, en tono despreocupado, historias de héroes que dejan la seguridad de su casa o de su patria y el afecto de su gente, para aventurarse por mundos desconocidos. No tardé ciertamente en emprender la composición de una larguísima novela, en cuyas páginas iniciales un joven español llegaba a Buenos Aires para hacer la América.

Nuestro futuro es inescrutable y los caminos de la vida trazan extraños dibujos. Quién me hubiera dicho que al cabo de 60 años felices, ocupados en contar historias, yo recibiría el premio que lleva el nombre del querido escritor que me inició en las letras.

Tengo por afortunada casualidad la circunstancia de que mi primera ambición literaria no haya sido de gloria, sino de suscitar algún día en los lectores una fascinación como la que despertó en mí una novela. Quien aspira a la gloria, piensa en sí mismo y ve a su libro como un instrumento para triunfar. Sospecho que para escribir bien, debemos pensar en el libro, no en nosotros.

Poco tiempo después, en una antología escolar, encontré las coplas de Jorge Manrique *A la muerte de su padre.* Con emoción jubilosa admiré el fluir de los versos y escuché la tranquila enunciación de las inexorables verdades de nuestro destino. Diríase que la conjunción de limpidez poética y de veracidad profunda no dejaron lugar para que la tristeza del tema me acongojara. Vi en el poema cuanto parecía confirmar mi convicción de que la vida es para una sola vez y que por ello debemos estar aten-

* *Discurso pronunciado por Bioy Casares en la entrega del Premio Cervantes 1990.*



tos mientras la recorremos. Reparé asimismo en los versos que podían servirme de talismanes contra la vanidad. Desde luego, los de la primera estrofa, pero también:

¿Qué se fizo el rey don Juan?
Los infantes de Aragón
¿Qué se fizieron?
¿Qué fue de tanto galán,
qué fue de tanta invención,
como trujeron?

En aquellos días, mi plan de trabajo consistía en leer todos los libros y escribir otros tantos. Como la novela en preparación postergaba las historias que se me ocurrían, la hice a un lado y, con alivio, me puse a escribir un libro de relatos que no gustó a nadie. Borges atribuyó mis errores al apresuramiento; no me dejé engañar por su generosa hipótesis: comprendí que los errores provenían de la inmadurez de mi criterio. Para mejorarlo estudié manuales de técnica literaria y, cuando descubrí *Agudeza y arte de ingenio* de Gracián, proyecté un libro similar. Muy pronto hubo un cambio de planes. Yo publicaría un arte de escribir, a imitación de uno «en veinte lecciones» de Valbuena, que me prestó mi tío Miguel Casares. Estaba seguro de que en el análisis de los errores cometidos en mi libro de relatos, encontraría leyes valiosas. Debió de parecerme que nada mejor podía hacer con mi experiencia de fracaso como escritor, que emplearla para la composición de un arte de escribir. No me pregunté qué opinarían los lectores.

En una tarde muy lejana, mi padre me habló de Fray Luis de León; se refirió, conmovido, a las famosas palabras «como decíamos ayer» y recordó estrofas de *Vida retirada.*

No creo haber olvidado esos versos. Fray Luis no proponía tópicos retóricos; decía las verdades que yo quería oír. Mostraba cuán insustanciales son los triunfos de la vanidad y recomendaba la vida retirada. A ésta la interpreté, primero, como una isla remota y solitaria, a la que nunca llegué, salvo en mis novelas; después, como la casa de campo donde viví durante cinco años; por último, como la vida privada, que llevo mientras puedo.

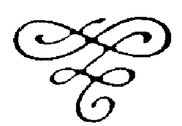
De los poemas de Fray Luis pasé a sus hermosas traducciones de Horacio. Una lectura lleva a otra: la suerte me deparó *Horacio en España*, el encantador libro de Marcelino Menéndez y Pelayo. En sus páginas se cotejan traducciones de Horacio por numerosos escritores españoles, portugueses y latinoamericanos, de diversas épocas. Este cotejo, en el que participé como lector, me pareció un utilísimo ejercicio literario. Las traducciones de los Argensolas me agradaron particularmente, pero la mayor revelación para mí fue la espléndida *Epístola a Horacio* de Menéndez y Pelayo. Asombra cómo, para la fama, un mérito oculta a otro. Porque se admira en Menéndez y Pelayo al erudito, se le olvida como poeta. *Carta a unos amigos de Santander para agradecerles el regalo de una biblioteca* es otro poema suyo que siempre releo. De este modo, con aciertos de lector y con errores de escritor, fui internándome en el



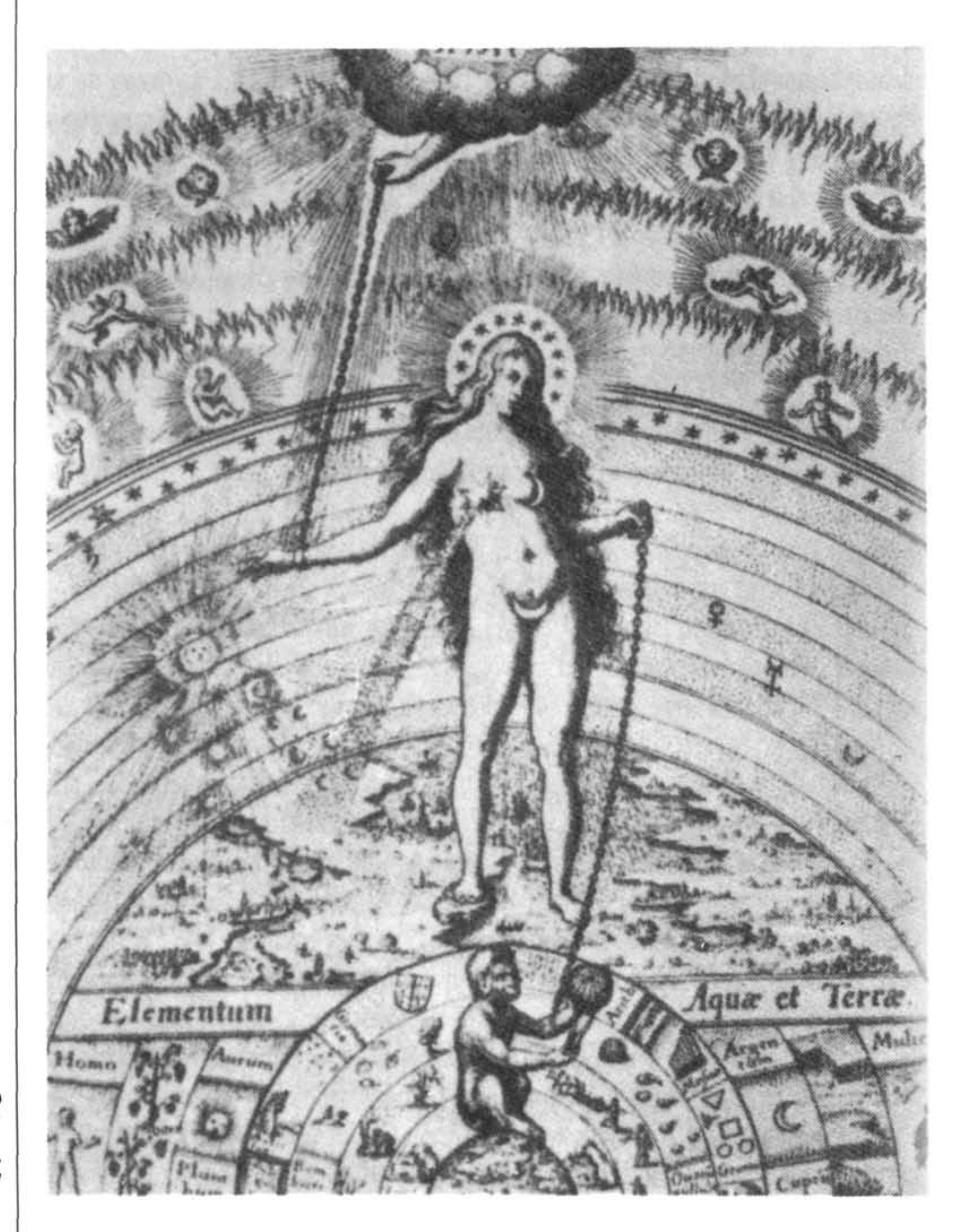
ancho mar de la literatura o, para saludar una vez más a don Marcelino, en *El ancho mar de Píndaro y de Safo.*

Doy las gracias a sus majestades los Reyes, que honran con su presencia este acto; a quienes me confirieron el premio y a quienes ahora me acompañan tan amistosamente; a los colegas y a los periodistas de España, de nuestra América y de mi país que, al enterarse de la decisión del jurado, escribieron sobre mí y sobre mis libros, con una generosidad que nunca olvidaré; a los amigos que me hicieron sentir que se alegraban aún más que yo; a mucha gente que por las calles de Madrid y, después, por las calles de Buenos Aires, me detuvo para felicitarme. Quiero también expresar mi gratitud a un escritor que no está aquí, pero que está presente: Cervantes, a quien le debo la literatura, que dio sentido a mi vida.

Adolfo Bioy Casares



...con tu recuerdo escarcha de mis sienes,
con tu perfume yedra de mis ojos.



Alma del mundo. Grabado del libro *Utriusqué Cosmi Maioris,* de Fludd. Año 1617



Una sonrisa raramente humana

Lo vivo era lo junto

«... lo vivo era lo junto»
Luis Rosales

Madrid, abril 1991

Sr. D. Luis María Ansón
Director del diario *ABC*
Madrid

Mi querido migo: Mientras yo estaba viajando por Nicaragua y México publicaste buena parte de los sonetos que te había enviado. A mí regreso me aguardaban tantos pequeños trabajos urgentes que esta carta de gratitud se demoraba día tras día. Ya sabes cuántas veces los asuntos de trámite postergan a los asuntos esenciales (lo que pienso en el fondo es que ésta es una de las leyes desconcertantes en la vida: que las solicitaciones y los deberes de menor importancia nos hacen aplazar, a veces para siempre, a los deberes y aún a los deseos más esenciales, más profundos). Y desde luego, para mí era esencial, o cuando menos necesario, escribir esta carta que ahora has comenzado a leer. Pero me era también (y ésta es, no tengo duda, otra causa de su retraso) difícil escribirla. Difícil, porque en ella, junto a la gratitud (me complace añadir que mi agradecimiento hacia ti es múltiple y antiguo), no tengo más remedio que explicarte los motivos de una pequeña decepción: y no sabía cómo mostrarme a la vez agradecido y decepcionado sin que la gratitud pareciese disminuída ni la decepción te resultase contagiosa. También por esto, pues, he guardado silencio en espera de que los dioses del idioma me ofreciesen la fórmula. No me la han ofreci-

do. Habré de conformarme con arriesgarme a que esta decepción estimule la tuya y confiar en que eso en realidad no suceda, porque no lo deseo y quizá ni siquiera lo merezco.

Antes de enumerarte las razones de esta breve desilusión, quiero que sepas que al enviarte ese poema que consta de catorce sonetos cometí deliberadamente un acto que no consiente los nombres de estafa ni de embuste y al que tal vez se abarca con la palabra confusión: te envié esas páginas firmadas con mi nombre, pero fueron escritas por mi heterónimo Horacio Martín. No es nada nuevo en la historia de mis publicaciones. Por de pronto, mi mejor libro, por el que merecí el premio Nacional de poesía, fue compuesto, como es sabido, por Horacio Martín. En el prólogo de Verónica Almaïda Mons a una edición reciente de ese libro *(Las rubáiyátas de Horacio Martín*[1]*)* y en la página 17, compruebo que también he firmado con mi nombre un «Monólogo de Horacio» en el número de junio de 1978 de *Cuadernos Hispanoamericanos.* También, recientemente y en el número 3 (primavera de 1990) de la revista *Taurología,* he publicado con mi firma un relato de Martín, resueltamente autobiográfico, y titulado «Verticalidad». Por lo demás, en *Cuadernos Hispanoamericanos* y en mayo de 1973, Horacio firmó dubitativamente unas páginas que me pertenecían y que formaban parte de una alegrísima discusión que por entonces mantuve con Julio Cortázar (quien se nos fue temprano e irreparablemente). Algunas otras publicaciones nos habremos mutuamente atribuído. No las recuerdo todas ni es importante ese recuerdo, al menos por ahora. En cualquier caso, no ignoro, amigo Luis, que estos desplazamientos de los textos y de las firmas se prestan no sólo a confusiones, sino también a interpretaciones frecuentemente simplificadoras y alguna que otra vez malvadas. La más sobresaliente: aquella que me acusa de ocultar mis responsabilidades emocionales en la invención de un heterónimo. ¿Qué decir sobre esto? Jamás y a nadie he mentido sobre las desmesuras, las pesadumbres, los desvaríos ni los errores de mi corazón, a nadie de mi proximidad he hurtado nunca el espectáculo, con frecuencia desventurado, y odioso en ocasiones, de mis emociones, a veces turbulentas, dicho sea con toda humildad. Y puedo asegurar que no es la falta de coraje de Horacio lo que le lleva a entregarme sus textos para que los publique con mi nombre. Entre Horacio y yo y aquellos que nos aman, y aquellos a quienes nosotros, a nuestra vez, amamos, no existen cartas ocultas ni marcadas. Heteronimia igual a cobardía: es una trivialización que sólo tiene asiento en la ignorancia. Podría aceptar —tal vez asegurar— que la heteronimia y el espanto —que no la cobardía— tienen mucho en común, pero nada hay correspondiente entre la heteronimia y la falsedad. ¿Por qué —podrías preguntarme— me disipo en explicaciones que no le debo a nadie? No para defenderme yo, el desgajado hace ya muchos años en Horacio Martín, sino para defender a Horacio, que nació siendo mi maestro y a quien hoy más que nunca yo necesito defender, porque está raramente enfermo.

Consiénteme que, por el momento, no te hable de esa enfermedad de Martín. La menciono para que comprendas con tu mejor talante de respetuoso lector de poesía

[1] *Edit. Anthropos. Barcelona, 1989.*

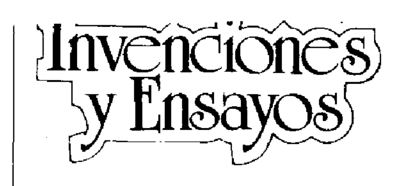


la necesidad de esta carta que contiene un reproche por el hecho de que hayas publicado esas páginas de Martín de manera incompleta y desordenada, mutiladas de sus citas iniciales y su fecha final, y todo ello tras ser despojadas del título —del nombre— que Martín puso a esos poemas, a una mujer secreta y a una etapa llena de plenitud, felicidad y sufrimiento de su propia existencia. Me consuela saber que, debido a su enfermedad, Horacio no ha visto desbaratado su poema. Me desconsolaría que, si alguna vez estuviese en disposición de ver ese poema publicado de forma generosa y a la vez incompleta en tu diario, pensase Horacio que yo no protesté en su nombre. Ojalá recibas esta protesta (que tal vez no vaya enteramente bien encaminada: no es improbable que las alteraciones se hayan efectuado precipitadamente en Redacción sin tu conocimiento, por cuestiones de espacio, de súbita publicidad, o con cualquier otro motivo igualmente usual) no como prueba de ingratitud ni enojo para contigo, sino del inmenso cariño que siento por Horacio Martín. En realidad, ha sido ese cariño, esa honda camaradería con que Martín y yo mutuamente nos defendemos, lo que me aconsejó publicar esa obra suya, con la ilusión de que le proporcionase alegría el verla publicada si alguna vez, cuando su enfermedad lo deposite en la convalecencia —lo que no sé si ocurrirá algún día—, le apeteciese acercarse a sus versos y examinar a su pasado. Pero si eso ocurriese —lo deseo tanto— yo no podría aproximarle esa publicación de sus sonetos en tu diario, por lo desordenada e incompleta. Es por ello por lo que me dispongo a publicar esas páginas de Martín, tal como el poeta las dejara dispuestas, y a agregar a esa nueva edición esta carta que ahora te envío (en la que Martín obtendrá una nueva prueba de mi lealtad a su persona y de mi respeto para con sus escritos), siempre que tu generosidad me de vía libre para cumplir este propósito. Y ahora paso a explicarte por qué esos catorce sonetos debieron aparecer tal como fueron enviados para su difusión.

★

En primer lugar: los cuatro sonetos que han sido eliminados (en *ABC* tan sólo aparecieron diez, de los catorce con que, no de manera fortuita, como después veremos, se articula la obra) son piezas que Martín consideró esenciales. Por supuesto: atribuir a la vanidad de un poeta el que tenga por esenciales a sus páginas es un hecho frecuente y a veces es un hecho acertado. Pero creo que no enteramente en este caso. Comienzo a explicarte por qué: en el primero de esos cuatro sonetos exiliados de su lugar —el que lleva el número III—, Martín asume y proclama una de las leyes más rigurosas de la moral del amante: el aborrecimiento y la rebelión ante la dictadura del olvido. Hay una cierta concepción romántica del amor en Horacio Martín (ingenua si se quiere, como ingenuos son tantos asuntos de la estructura emocional de los artistas: pero sabemos que es esa ingenuidad, ese candor o, para decirlo con ma-

yor precisión, esa inocencia, lo que suele adherirse a la memoria del lector, por ser esa inocencia uno de los vehículos mejor encaminados hacia el conocimiento y la revelación); una concepción romántica que, entre el alivio engañoso del olvido —engañoso y estafador— y la plenitud del dolor, elige siempre esa plenitud del dolor y se resiste, con violencia, al olvido, ya que en todo proceso de separación amorosa el olvido es la más fiera seña de identidad de la derrota, es la refutación del pasado: una especie de asesinato retroactivo. Desde esa moral exigente —que todos los auténticos amantes conocen y respetan— Martín define al dolor como «monumento y gloria», como la ganancia que sobrevive en lo perdido, y es con esa moral con lo que en esa página lucha Martín en contra de «la copiosa mano del olvido», un olvido —un error, una obediencia o, cuando menos, una brutal descortesía— al que Martín califica de «innoble». Me apresuro a agregar que esa moral romántica de Martín con respecto a la experiencia amorosa —una moral que ya estaba presente en *Rubáiyátas...* de manera obstinada— no es sino una más de las leyes morales que Martín ha heredado del Romanticismo, pero señalo que es también un homenaje a quien siempre consideró el más grande de sus maestros: don Antonio Machado. Seguro que recuerdas de memoria, amigo Luis, el poema XI de *Soledades* (en el que don Antonio, como es sabido, hace a su vez un homenaje a Rosalía de Castro): en ese poema —mágico, increíble y de una sencillez absolutamente secreta—, venimos desde hace décadas leyendo esta cuarteta de pudorosa genialidad: «En el corazón tenía / la espina de una pasión; / logré arrancármela un día: / ya no siento el corazón». Aquí Machado va más allá de una mera rebelión en contra del olvido: esto sólo sería romanticismo y Machado lo excede. Lo que aquí don Antonio nos explica no es que la moral romántica tiene derecho a rebelarse, sino que, se rebele o no, la relación entre el olvido y la muerte es una ley: desde el dolor, contra el dolor, podemos arrancarnos la memoria, como se extrae de la carne una bala; pero a un corazón que ha sido liberado de su padecimiento amoroso, su dueño —o mejor: su sirviente— ya no puede sentirlo: la música ha cesado, se ha enfriado: y lo que suena en la música fría es el sonido de la muerte. La reflexión filosófica y moral de esa cuarteta, una reflexión ya antigua en la poesía amorosa (la poesía provenzal la acoge, de ella se nutre la mejor poesía amatoria hispanoárabe —por ejemplo, la de Ibn Zaydun—, y el Barroco no se resignó a desconocerla) suena súbitamente nueva en don Antonio. (Lo antiguo, lo garantizado por la aceptación de los siglos, apareciendo súbitamente nuevo: este fenómeno, al que quizá debamos llamar mágico, es una de las costumbres de los genios). Es claro que esa cuarteta supera —por de pronto, en cuanto atañe a su misteriosa sencillez— a las reflexiones de Martín sobre la moral del amante. Y es lógico: Martín sólo es Martín y Machado es Machado. Pero sé que a Martín le agradaría que de su obra *Daena* no sea retirada esa página que es, de un lado, un homenaje a don Antonio (el creador del complementario Abel Martín, bisabuelo de Horacio) y, de otro lado, una meditación sobre la moral amatoria. Me consta que del amor lo que más carga de gratitud y asombro recibiera Martín —además de la gratitud y el asombro que recibiera en el placer—,



es la grave estructura moral que lo sostiene y con la que se erige en adversario de la muerte. Sobre este asunto te acompaño unas páginas en prosa que compuso Martín en el año 1982, unas páginas («De la separación») que él quiso que aparecieran con mi firma, que fueron publicadas en el año citado en el semanario *El Socialista* y que luego incluí en mi libro *La vida breve*, hoy agotado y, creo, inhallable. Te informo de que esas páginas no fueron escritas desde un conflicto personal de Martín, sino como afectuosa terapia a una mujer y un hombre amigos nuestros que en aquel tiempo vivían en el infierno de dudar entre separarse en busca del alivio o seguir viviendo juntos crucificados al dolor: no diré aquí sus nombres (son conocidos y es mi deber no renunciar a la prudencia para con lo ajeno); tan sólo, que no se separaron. Y debo señalarte también que hago esta confidencia para excusar ciertas precipitaciones optimistas —no diría conceptuales, pero sí formales— que en esas páginas están más orientadas a servir de bálsamo a una pareja de amigos doloridos que a precisar en todo su esplendor el infierno de la separación. Sospecho que si esa reflexión de Martín hubiese tenido como destinatario al propio Martín, los mismos conceptos habrían sido verbalizados con mayor desesperación; diría, incluso, con mayor autocrueldad: que es precisamente la forma que emplearía más tarde, en 1985, al lamentarse de que la cadena del dolor amante —digamos: la cadena de la nostalgia exasperada— es malvada precisamente porque no es sino transitoria, es afrentosa porque no es perpetua. El final del amor como cadena perpetua: esa es la moral del soneto III de *Daena:* retirar ese soneto del conjunto es mutilar en Martín su moral de la angustia. Martín te hubiera reprochado esa supresión. Te la reprocho yo en su nombre. Repito: sin ánimo de herirte ni de decepcionarte: sólo como un deber, ese asunto obstinado y frecuentemente enojoso.

Soneto VI, separado también en la publicación de *Daena* en *ABC:* contiene una variante, creo que no desdeñable, de lo expresado más arriba, y aparece en sus versos 7 y 8. En esa página, un solitario reamanece en su cama tras el exacto insomnio con que solemos honrar al dolor de la separación, y advierte, como es lógico, que su fuego —*todo*, por lo demás: «toda mi llama»— se ha transformado en hielo. Aquí se hace preciso, antes de proseguir, indicar, siquiera en forma por el momento telegráfica, que en la relación de Martín con el conocimiento ha habido, quizá siempre, un desasosiego que no le consintió reposar en los métodos ortodoxos de vinculación con la realidad y la creación literaria (los sentidos y la memoria personal, en el primer caso; las preceptivas literarias y la utilización del lenguaje como mero vehículo de la expresión, en el segundo caso... dicho sea de un modo avaramente resumido), sino que le llevaba con frecuencia a intentar complementar y engrosar sus mecanismos de percepción vital —e idiomática— mediante la consulta de textos que con cierta pereza bautista, y a veces con desdén o incluso con aborrecimiento, solemos llamar esotéricos; ese desasosiego de Martín le habría llevado desde el interés por la psicología tradicional al interés por el psicoanálisis freudiano, pero, naturalmente, le llevaría también a desobedecer la ortodoxia freudiana y a examinar sin prejuicios las propues-

tas de los contestatarios de Freud: desde la genitalidad como concepción cosmológica, de Wilhelm Reich, hasta la teoría de los arquetipos y del inconsciente colectivo, de Karl Gustav Jung; pero, naturalmente, ese mismo desasosiego le haría asomarse a otras «lecturas de lo universal» menos, por decirlo así, «universitarias» (esto es: menos autorizadas por la censura, a menudo casi policíaca, del saber instituido en sistemas sancionados a la vez por su eficacia y por su inercia) y más ambiciosas, herejes o secretas —los adjetivos, en este caso, resultan muy menesterosos—: la mística, la teosofía, la alquimia, el ocultismo, la astrología esotérica, la emblemática y, en general, la concepción simbólica de lo universal, de lo real, de la conciencia, del inconsciente y del lenguaje. Puesto que deseo no omitir la sinceridad, debo hacer, a este respecto, dos matizaciones; primera: no creo que Martín llegase a ser particularmente especialista en ninguna llamémosle disciplina secreta: la intensidad de su desasosiego —que finalmente lo ha enfermado— ni le consentiría, posiblemente, la concentración necesaria para perseverar en sus investigaciones, ni le consentiría, supongo (y esto es más grave o, según se mire, más propio de un poeta lírico), creer en esas lecturas heterodoxas de lo real con la suficiente firmeza como para de una creencia deducir un alivio (si es que no había en Martín una obstinada negativa al alivio, a toda clase de alivio, con excepción del que proporcionan el ejercicio de la sexualidad y la escritura, alivios que, por lo demás, también tienen su propio precio); y segunda: creo que sus ocasionales inmersiones en el océano del esoterismo, al estar más motivadas en el desasosiego psicológico que en la curiosidad intelectual, hay que tomarlas preponderantemente como un resultado de su infelicidad. No es fortuito que Martín frecuentase con interés las poéticas de Rilke y de Pessoa, ambos geniales poetas, ambos con mayor o menor dedicación al estudio —y tal vez a la práctica— del ocultismo, pero ambos habitantes de un cuerpo frágil y de una «conciencia desdichada»: de un modo más austero Rilke, de un modo más trágico Pessoa. Hacia Pessoa en particular dirigió Martín una mirada atenta, ante todo por la maestría del poeta portugués en el arte de sobrevivir, y de *no enloquecer*, mediante la creación de heterónimos (Martín, y esto es prácticamente desconocido por sus lectores, alentaba un heterónimo dedicado fundamentalmente a la sátira política). De Pessoa también interesó a Martín —aparte, claro está, su vasta obra poética— la posible relación que el poeta portugués pudiera haber establecido entre la alquimia y la heteronimia: «... según ha propuesto António Quadros, la heteronimia puede interpretarse como un proceso alquímico [y ello] inclinaría aún más a admitir que Pessoa pudiese ser, en efecto, un iniciado»[2]. Pero, en fin, no deseo dispersarme y por ello destaco, con respecto a las lecturas pessoanas de Martín, que, primero, entre ambos las semejanzas son escasas; segundo, que sus diferencias son abundantes y, tercero, que la admiración de Martín por Pessoa se asienta principalmente en la grandeza diría dispersiva, centrífuga, de la obra poética del portugués y en la astucia con que logró, lo repito porque esto es importante, no enloquecer... lo que no excluye que respetemos en Martín el carácter esotérico, simbólico —o, si se quiere, podemos llamarle sinuoso— que palpita debajo del «conte-

[2] *Pag. 268 del libro de Angel Crespo* La vida plural de Fernando Pessoa. *Si aún no has leído este libro, te lo recomiendo vivamente. Apareció en 1988 en la editorial Seix Barral. Sobre el esoterismo en Pessoa —y sobre la tentacularidad de su neurosis— es muy útil examinar también algunos capítulos del libro de João Gaspar Simões* Vida y obra de Fernando Pessoa *(Fondo de Cultura Económica. México, 1987).*



nido manifiesto» de muchos de sus versos: dos de los cuales aparecen en el soneto VI de *Daena* y cuyo significado me resulta ahora más fácil confiarte.

Como dije, en esa página, un separado —un desgajado de la inocencia propia del estado de plenitud erótico-amorosa— ve amanecer tras haber recorrido el territorio del insomnio con que, ya lo dije, el amante se inclina a honrar el dolor que suele devastar la salud, pero que al mismo tiempo prolonga la certidumbre de la nostalgia y consolida la moral amorosa. En ese amanecer, el solitario comprueba cómo su fuego se ha transformado en hielo. «Muchos sentidos simbólicos y esotéricos convergen en la imagen del fuego tal como la usa Horacio Martín», escribe Verónica Almaïda Mons[3]. En efecto: en la imagen del fuego, y también en la imagen del hielo. Martín, lector habitual del excelente *Diccionario de símbolos,* de Juan Eduardo Cirlot[4], no ignora que el hielo y el fuego, además de metáforas que podríamos calificar de superficiales, y aún de triviales, como nombres sesgados del displacer y de la pasión, son palabras cuyo contenido simbólico es de una vastedad poética a la que desea que su lector se asome. De un modo violentamente resumido, hay que señalar que el hielo, como petrificación, congelación y casi diríamos asesinato del agua, debe ser considerado, en un poema amoroso, algo más que una —lo repito: trivial— metáfora del displacer: al tener el agua una potentísima intensidad y una enorme variedad de significados simbólicos (el agua es el océano primordial y la protomateria; para la tradición hermética es la sustancia de la que surgen los dioses; en los Vedas, las aguas son llamadas *mâtritamâh* —Las Maternas—; en la India el agua es el «mantenedor de la vida que circula a través de toda la naturaleza en forma de lluvia, savia, leche, sangre»; «para la cosmogonía de los pueblos mesopotámicos, el abismo de las aguas fue considerado como insondable sabiduría impersonal» coincidiendo con los babilonios, que la llamaron la «casa de la sabiduría» —Cirlot—; en su *Introducción al psicoanálisis,* Freud sugiere que, en los sueños, el agua expresa al nacimiento; la relación entre el agua y la religión no se advierte sólo en el Cristianismo: también en el Budismo; Lao-tse: «El agua sobresale en hacer el bien»; la carga, en fin, de significado simbólico del agua en la historia de las culturas, por no citarla como elemento primordial de la materia de que están constituídas todas las especies animales, incluídos los hombres, estos «animales inconsolables» —el acierto bautista es del novelista José Saramago— es de tan colosales dimensiones que proseguir enumerándola me haría sentirme desdeñoso con los lectores y descortés contigo, dos incorrecciones a las que renuncio cerrando con premura este paréntesis); al tener el agua, repito, tal importancia en el origen y en las constantes de la vida y en la historia de las culturas, su potencia simbólica no puede sino ser esencial. Casi diría: sagrada. Y es esa milenaria sacralidad lo que quedará brutalmente interrumpido en un poema amoroso cuando aparezca la palabra hielo —Martín escribe *yelo,* con más violencia, con más saña: con más resentimiento—. Así, el hielo, el asesinato del agua, no es ya tanto una metáfora del displacer, cuanto, digámoslo como podamos, un apagón del Universo: exactamente el apagón del Universo en que amenaza convertirse la conciencia del separado si como

[3] *Edición citada, pág. 33.*
[4] *Editorial Labor. Barcelona, 1969.*

examante no recurre a la complicidad del dolor y se entrega a la vergüenza del olvido. Creo recordar que alguna vez he escrito que la genialidad es combustible y que el dolor la enciende. Añado: la separación amorosa también es combustible y la enciende el dolor: y a esa hoguera tan sólo la mantiene encendida el bochorno que el amante habrá de sentir ante su propia rendición al ejército del olvido. Como se ve, continuamos hablando de moral.

Pues bien: los versos 7 y 8 de ese soneto VI instalan —una vez más, ya que esto es constante en la poética de Martín— al hecho poético dentro de esa moral del amante: el hielo —el crimen contra el agua, contra lo originario y lo sagrado— será disuelto y «convertido en llama». Será vencido, siquiera provisoriamente (sólo hay victorias provisorias, y esto lo intuyen los políticos y los militares, pero los amantes lo saben), levantando, como una bandera, esa última forma del fuego que es la vergüenza del amante ante una emoción que se enfría: que se rinde, que se entrega sin condiciones. El dolor como fuego (anotar siquiera algunos datos sobre la simbología del fuego ya sería quizás un abuso y hasta una inconsecuencia), la vergüenza como fuego, incluso el desasosiego como fuego: no son, en esa página, metáforas poéticas, cuyo valor de intensidad expresiva sería escaso o inexistente, sino simbólicas exasperaciones de un código de amor[5]. Son, en fin, uno más de los instantes de la moral amatoria en la que Martín gozó y sufrió toda su existencia amorosa y sin la que de ningún modo se atrevería a mostrarse al lector. Podrías, amigo Luis, preguntarme si yo comparto en todo y en detalle esa moral de mi heterónimo. Enteramente, no. Yo soy, y creo que en cierto modo por fortuna, menos inocente que Martín —a cambio y por lo mismo, él es mejor poeta que yo—; yo soy muchísimo más desconfiado que Martín y presto por lo menos tanta atención a las fatalidades —y a los beneficios— del olvido como a las fatalidades de la plenitud y del fracaso; y, en fin, como lector de Machado, a quien ya vimos que Martín rinde homenajes más o menos visibles, yo no he logrado ni querido nunca olvidar unos versos que ofrecen, bajo un «significado manifiesto» de aparente ironía, un «significado latente» de extraordinaria inteligencia: «A las palabras de amor / les sienta bien su poquito / de exageración». Por cierto que Martín no desconoció esa reflexión de Machado (en «De la separación», el texto que te adjunto, la rememora y la hace ocasionalmente suya, aunque en un contexto en el cual no es él el separado, sino, como te dije, dos amigos a quienes Martín pretendía sofocarles las quemaduras de su sufrimiento), pero sé que Martín nunca hizo íntimamente suyas esas palabras de Machado. Por el contrario, fue exagerado tanto en sus experiencias amorosas como en las expresiones poéticas con que trataba de prolongarlas en tanto que —ilusorio— combate contra el imperialismo de la muerte. Algo dentro de mí siente envidia por esa testaruda adolescencia de Martín, pero algo en mí siente también terror. Más aún ahora, cuando yo continúo viviendo y muriendo como todo el mundo, de manera a la vez anhelante, asustada y trivial, mientras él ha caído, creo que precisamente a causa de su fidelidad a la exageración y a la inocencia, en una enfermedad de la que ignoro si sanará algún día. El miedo que me produce una

[5] *Acude en mi socorro una precisión del poeta irlandés William Butler Yeats escrita hace ya casi un siglo y siempre repentinamente vigente: «...las metáforas no son lo bastante profundas para llegar a conmover, cuando no son símbolos»: ello se lee en el ensayo «El simbolismo de la poesía», incluido en la antología de Yeats* La torre y el unicornio. *Ed. Olifante. Zaragoza, 1990. (La selección de textos, la traducción y el prólogo son de Manuel Soto).*



aventura moral como la de Martín —y en ese miedo se originó en su día el hecho de que Martín sea mi heterónimo— me hubiera consentido no ya ahorrarte el disgusto que quizá te ocasione esta carta, sino incluso no dar a la imprenta los sonetos que tal vez tan sólo Daena hubiera tenido derecho a conocer, pero es la envidia —tan fuerte como el miedo— que el coraje de Martín me produce, una envidia hoy mayor que nunca —lo veo sentado, mudo, enfermo y enigmático, con una sonrisa de casi depravado candor— lo que me hizo enviarte ese cuaderno y lo que me lleva hoy a reprocharte que no lo publicases completo. Completamente, terminantemente, se entregaba Martín. Publicarlo incompleto me parece una desatención. Verlo incompleto me produce una extrañeza parecida a la pena.

Vayamos ahora al soneto IX, apartado también de la edición que te agradezco y te reprocho. Dos cuestiones deseo destacar en el contenido de esa página; una de ellas quizá pudiera obviarse —consiénteme que no lo haga—; la otra es fundamental. Respecto a la primera, me ayudaré de una contestación que en un reciente reportaje dio un hombre grande a quien tanto tú como yo hemos demostrado respetar y querer: hablo de Luis Rosales. Piensa, conmigo, en un hombre que ya ha cumplido ochenta años y que los ha vivido todos con dignidad, con autenticidad, con generosidad y con profundidad, piensa en un hombre capaz de convertir toda la vida, incluído y sobre todo lo más amargo de la vida, en experiencia junta, y capaz de convertir esa experiencia junta (vida acumulativa, vida dispersiva: son dos conceptos filosóficos que Rosales maneja y que ahora debo resignarme a mencionar sin comentarlos) en una de las obras poéticas más originales y profundas, más fastuosas y más juntas de la historia contemporánea de nuestro idioma. Retén aquí y ahora la dimensión poética y moral de ese hombre y piensa que un periodista le acaba de preguntar qué es lo que considera lo más humano en esta vida. Imagina a Rosales: posiblemente ha mirado con atención a su interlocutor. Tiene que responderle. Sabemos que antes de responder se ha asomado a su vida; se ha apoyado en el brocal de su experiencia y se ha asomado al pozo. Ha mirado allá abajo atentamente. Uno puede esperar cualquier honda respuesta: sabemos que Rosales es sabio, es anciano, es poeta: cualquier frase profunda puede ser entregada como respuesta a una pregunta seria que le acaban de hacer. Y en efecto, su respuesta es profunda. Parece una obviedad, pero es una lección. ¿Qué considera usted lo más humano en esta vida? Nuestro cansado y viejo amigo responderá: «La risa»[6].

Vamos ahora a la cuestión segunda, pero retén a la palabra *risa.* Es una palabra sagrada. Fraternidad, terror, soledad, dolor, sacrificio, piedad... De acuerdo: todo eso está muy bien, todo eso es cierto, nadie duda de que todo eso forma parte de lo que llamamos lo humano. ¿Pero qué es lo profundamente humano, lo exactamente humano? Es muy sencillo. Parece una sorpresa, pero en el fondo es muy sencillo: lo humano de verdad es la risa. Retén esa palabra (está en el verso sexto del soneto cuya exclusión origina mi queja); retén esa palabra a la que, sospecho que con precisión, he llamado sagrada. Asimismo, te ruego que pienses qué palabra podría definir,

[6] *Ignacio Amestoy: «Luis Rosales: Abril no suele volver». En* Diario 16. *Madrid, 28 de febrero de 1991.*

y resumir, toda la plenitud del amor: posiblemente, la palabra risa —bien entendido que es una palabra sagrada—. Cuando reímos, nunca nos damos cuenta de que reír es un milagro. Lo más profundo posiblemente sean las lágrimas, pero lo milagroso sólo alcanza a serlo la risa. Trabajar, ser feliz trabajando: es un don. Cantar: es una fiesta. Llorar: es una resonancia. Pero reír es algo infinitamente más serio: es un milagro. Entre otras cosas, porque contiene, siquiera por un instante, a la inocencia. Reír: es un regreso al paraíso perdido, es un instante durante el cual nos hemos liberado de la historia, de la angustia y de la finitud. Nos hemos liberado, por un instante, incluso de nosotros mismos. Al liberarnos somos el absoluto. No vivimos el absoluto: lo somos. Ese instante es sagrado. Si existe una palabra en nuestro idioma capaz de resumir el absoluto —amenazado y finalmente exterminado— que con la forma de la plenitud le es dado conocer al amante, esa palabra es la palabra *risa*. Pues bien: en un poema de amor —y más en un poema que desea prolongar, pero que sólo alcanza a sustituir, al amor acabado— la palabra risa es la única que tiene precisión. Precisión vital y precisión poética. Es decir: exactitud sentimental y exactitud sagrada. De hecho, en el verso siguiente de ese mismo poema suena, con lentitud igualmente sagrada, el bisílabo *misa:* esa palabra —misa— no aparece tan cerca de la otra por capricho ni por casualidad. Tampoco por servidumbre a la poesía rimada. Un sonetista sabe —y si no lo sabe, cualquier diccionario de rimas se lo puede enseñar— que tiene medio centenar de palabras a su disposición. Martín eligió el vocablo *misa* entre cincuenta vocablos candidatos. Hizo lo que debía. Si el amante no sabe que la risa es sagrada, que el amor es sagrado y que los dos milagros juntos reotorgan —por el tiempo que sea— sacralidad a la vida, si ignora eso, no merece el amor. Si el amante no sabe que habita (sosegado o desorientado, deslumbrado o asustado, eso no tiene apenas importancia, es cuestión de carácter) el espacio de lo sagrado, sencillamente ese analfabeto no merece el amor (sobre de cómo en realidad lo sagrado es la carne, la materia, insistiré después). Si el amante no sabe que está habitando —por el tiempo que sea— en un espacio que casi es el espacio de los dioses, es que no sabe nada del amor, ni nunca lo sabrá, porque nunca merecerá saberlo. Y algo más: todo eso no se puede saber con la sabiduría, sino con la inocencia. Sólo hacia el inocente acuden el poema, el amor y el milagro. Es casi, en fin, un asunto de dioses. Esa palabra —dioses— está en el verso octavo de esa página de Martín. Pero antes de que leamos juntos el verso en su totalidad quiero que leas las palabras siguientes: «Prometo y juro que, con el Consenso Divino, me dedicaré a partir de este día a la Gran Obra [el término es alquímico], es decir, a purificar y exaltar mi Naturaleza Espiritual, a fin de que, con la Ayuda Divina, pueda yo convertirme en *más que humano,* y elevarme así gradualmente y unirme a mi Genio Divino Superior, y que en tal caso no abusaré del gran poder a mí confiado». He subrayado tres palabras: *más que humano;* en el soneto que vengo comentando, los versos 7 y 8 dicen exactamente: «... cuando éramos, al centro de esa misa, [el bisílabo *misa* alude aquí a la ceremonia amorosa que se celebra, en el contraluz del pasado, desde el arranque mismo del



soneto] / menos que dioses, pero *más que humanos...*» ¿Tomó Martín esta exageración expresiva de donde la he tomado yo? No lo creo. Martín escribió los sonetos que componen *Daena* en 1985. El libro en donde yo he encontrado el texto del juramento masónico que acabo de reproducir apareció en 1988: es el libro de Angel Crespo sobre Pessoa, citado más atrás; el juramento se lee en la página 269, en donde además Crespo informa de que «Esta asociación esotérica, cuyos principios parecen haber influído mucho en la escritura última de Pessoa (...) fue fundada en Londres en 1878 (...). La ciencia enseñada a sus iniciados por la Golden Dawn (Alba de Oro) se estructuraba en torno a los esquemas cabalísticos y muy en especial en torno al misterio del Árbol de la Vida (...) y su finalidad era que sus miembros volviesen al reino de la Luz Infinita, origen del espíritu humano». A la asociación Alba de Oro perteneció, «entre otros destacados intelectuales y artistas, el poeta William Butler Yeats» —de cuyo nacimiento se ha celebrado recientemente el ciento veinticinco aniversario—. Repito la pregunta, pero ahora desde un poco más cerca: ¿alguna vez Horacio Martín ingresó en la Masonería? No lo sé. En todo caso, no deja de inquietarme un hecho: junto a los manuscritos de los catorce poemas titulados *Daena* hallé fotocopias del poema XI de *Soledades*, de Machado, y del poema de Darío «Canción de otoño en primavera»; en el poema de Machado (los símbolos masónicos en la poesía de don Antonio son frecuentes) Martín había subrayado con lápiz rojo el verso «ya no siento el corazón» (comentar este subrayado sería una obviedad y casi una cursilería) y toda la cuarteta —¿panteísta?— que es, quizá, no el tejido conjuntivo que aparenta ser, sino el instante grave del poema, su respiración misteriosa: «Y todo el campo un momento / se queda, mudo y sombrío, / meditando. Suena el viento / en los álamos del río». ¿A qué atribuir este subrayado: al gusto estético de Martín; al hecho de que Martín aprende en Machado que, ante una separación amorosa, ante un corazón cuya música se ha enfriado, todo el planeta, o todo el Universo, se ha transformado en una meditación sombría? Del poema de Darío había subrayado Martín los versos «Juventud, divino tesoro / ya te vas para no volver» (en su primera estrofa), los versos «... abrazo y beso / síntesis de la eternidad», los versos «con el cabello gris me acerco / a los rosales del jardín» y, pero esta vez con *dos* horizontales rojas, la mitad del último verso del poema: «... El alba de oro». La coincidencia de esas tres últimas palabras de la página de Darío —subrayadas dos veces por Martín, casi diría que desesperadamente subrayadas— con el nombre de la más arriba citada asociación masónica anglosajona, nos conduce de nuevo a una pregunta que yo no puedo responder. Pero quizá no nos sea necesario averiguar si Martín ha ejercido o no alguna actividad esotérica. Es cierto que la doble coincidencia —el desosegado subrayado que rememora el nombre de una asociación secreta, y el verso de Martín que reproduce unas palabras del juramento de esa asociación— pretende conducirnos por donde ella desea, pero no es imprescindible, para mi propósito, llegar más lejos de lo necesario. Por mi parte, y tras dejar esa incógnita en suspenso, sólo quiero llegar al carácter sagrado que en este soneto IX parece otorgar Martín al erotismo. Ya has advertido que no he escrito «al amor»: al erotismo. Es

ahí, en esa «síntesis de la eternidad» (Darío), en ese espacio en donde al tacto se le acercan los adjetivos «exacto y misterioso» (Martín) y en donde la carne reclama que se la considere «mágica», es ahí en donde los amantes saben que son «menos que dioses, pero más que humanos». Por todo esto, me apena la supresión de ese soneto de Martín.

«Lo sagrado es la carne», escribí más atrás. «Síntesis de la eternidad», dice —mejor— Darío. Martín sólo llamó «patria» al lenguaje y a los cuerpos de las mujeres. Como ha advertido Verónica Almaïda, «mucho antes que Martín, escribió el poeta Luis Rosales que «patria son todas las cosas / que pueden hacerse carne». En un poema casi adolescente —¿he intentado decir fortificado por la inocencia y por la angustia?— escribió Diego Jesús Jiménez: «Caridad de la carne». ¿Qué quiero decir, amigo Luis, con la anotación y la ordenación en círculo de estas citas? ¿que la caridad es sagrada, que lo sagrado es compasivo, que la carne es sagrada y es piadosa? Leer poesía, lo sabemos, es aprender a preguntar. En la vida, tan acosada de respuestas, tan fanática de respuestas, faltan preguntas, como Rilke advirtió que en la vida falta genialidad («usted falta —escribía Rilke a Rodin—, como la sal y el pan y como el trabajo y el sueño[7]»). Entre las funciones esenciales del poema, una de ellas es la de que intenta enseñarnos a preguntar. Repito, pues, una pregunta que me sugiere el soneto XII de *Daena:* ¿es piadosa y sagrada para un hombre la carne de mujer? ¿es, incluso, milagrosa? Unos pechos de hembra que le hacen sentir al amante que se duplica el Universo desde los enigmas del tacto —el más misterioso de los cinco sentidos —¿son sagrados, caritativos: «síntesis de la eternidad»? Para los pechos de Daena, «posadas de mis manos y mi hocico» (Martín), está compuesto ese soneto XII. De toda la poesía de celebración de la carne, escrita por Horacio Martín, esa página es la única dedicada en su totalidad a la celebración —y a la nostalgia— de los pechos de una mujer. Me parece motivo suficiente para no haberla eliminado, como ocurrió en la edición de *Daena* en tu diario. Otros motivos ya han sido abocetados en este párrafo. Entiendo que hay más causas, y que ellas tienen que ver con el contenido simbólico del poema. El psicoanálisis señalaría en esos versos una «fijación» del autor en su fase oral u oral-sádica. La omnipotente presencia materna en la estructura de la sexualidad de un amante no es desde luego una cuestión insignificante, y mucho menos si se considera a la madre no únicamente como la parturienta que se abre para dar origen a nuestra vida, a este «tránsito de lo oscuro a lo oscuro» (Andreyev), sino también y sobre todo si se instala el vocablo *madre* en su contexto simbólico. En abundantes culturas la madre es la imagen de la naturaleza y es también sentido y representación de la muerte. En *Imágenes y símbolos,* Eliade une la significación de lo materno a la nostalgia del espíritu por la materia. En un estudio de Jung la figura materna se confunde con una divinidad del destino. Jung también sugiere que, como símbolo del inconsciente colectivo, «del lado izquierdo y nocturno de la existencia», la madre sería «la fuente del agua de la vida». En *Psicología y alquimia,* Jung hace una proposición aún más afinada: el hijo proyectará la imagen materna sobre

[7] *Rainer María Rilke:* Cartas a Rodin. *Ediciones Siglo XX. Buenos Aires, 1954. (Traducción del francés por José D. Espeche Lavíe).*



su hermana y posteriormente sobre la mujer amada. No acaban aquí las sugerencias simbólicas de esa página, ni yo pretendo perseguirlas hasta la extenuación. Pero una más añadiré: tiene que ver con el hecho de que Martín llame a los pechos de Daena, entre otros nombres de diversa tensión, «palacio doble». En la Cábala, el palacio santo (ya vimos, en la poética de Martín, la relación carne-sacralidad) o «palacio interior», simboliza el centro recóndito o «motor inmóvil». En su sentido cabalístico, el palacio sería también «el ligamento oculto que une al hombre con su origen y su finalidad». Según M. Loeffler *(El Simbolismo de los Cuentos de Hadas)*, los palacios que aparecen «como por ensalmo» (no es menos mágico desabrochar una blusa y ver cómo súbita y lentamente asaltan la mirada y el tacto dos pechos de mujer, como una aparición sancionada por la materia) «son símbolos de la memoria ancestral de la humanidad y símbolos del saber primitivo de la edad de oro». ¿Habla de todo esto ese soneto suprimido? ¿Busco yo a posteriori carga simbólica en esa página que puede parecer un mero madrigal a unos simples pechos de hembra? Es posible, sólo que llamar *simples* a los pechos de una mujer es una simplificación que Martín no toleraría. Menos aún en este soneto, que comienza con la palabra *panes:* los panes no simbolizan únicamente a la fecundidad: también a la perpetuación; pues bien: la duración eterna —en este caso, del amor— es el afán —inútil, y por lo tanto trágico— de ese poema en su totalidad. Me atrevería a decir que *Daena* no ha sido escrito para conmemorar un amor acabado, sino para sobrevivir. La conjetura parece altisonante; pero sabemos que un poeta en etapa de crisis, si no puede escribir, siente algo muy semejante al yelo de la muerte. En el anexo adjunto, comprobarás cómo Martín sospecha que Cavafy, bajo la desolación de la escritura de un poema con el que intenta mostrar que el mundo se ha apagado para el amante, en realidad es reanimado por el hecho mismo de haber escrito *ese* poema. Señalemos de nuevo que, en la poética de Martín, la carne de mujer es «patria»: pero que también es su patria el lenguaje. De hecho, la vida de Martín no fue nunca la vida de un expatriado: cuando la separación amorosa lo instaló en el exilio, la patria del lenguaje poético acudía para rescatarlo de esa deportación[8]. Tal vez sea ésta la causa —no haber podido llenar con palabras simbólicas la oquedad de una separación— por la que Martín finalmente ha enfermado y por la que yo tengo que sufrir verle un rostro en el que se reúnen «una sonrisa raramente humana» (la expresión es de Graham Greene) y una rara, inhumana mudez. Pero de esto no debo hablar ahora.

★

Sin desatender mi afecto para con Horacio y a fin de no abusar del tuyo, debo resumir lo que me queda por decir. Ya te he mostrado mi desazón por la supresión de esos cuatro sonetos de Martín, de los catorce de que consta *Daena.* Ahora, antes de proseguir, te quiero agradecer que a la publicación de los diez sonetos restantes les precediera una entradilla que habla con admiración, tal vez con entusiasmo, del

[8] *Acudo de nuevo al prólogo, ya citado, de Verónica Almaïda Mons: «... hace falta comprender que la única eternidad del amor, fuera de la "instantánea inmortalidad" experimentada en la unión erótica del hombre y la mujer, la única realidad y la última realidad del amor está en el poema, es el poema» (pag. 40).*

soneto como forma poética: «una de las formas poéticas más arriesgadas, difíciles y hermosas de las literaturas romance». Agradece esas palabras en mi nombre a quien haya redactado esa opinión, que coincide punto por punto con la mía[9]. En la misma entradilla se dice que en esas páginas se ofrecen «diez veces catorce versos para el catorce de febrero...» ¡Cómo hubiera deseado leer «catorce veces catorce sonetos...» ¿Por qué? En la entradilla encuentro estas palabras que contienen algo que es a la vez diáfano y secreto: el soneto sería «una alada torre de sílabas e ideas sujeta a la rima y a la cuenta». La *cuenta:* el número catorce. Doblemente el número siete. Dos veces siete son los versos que juntan un soneto: eso es diáfano. Lo secreto habita en el simbolismo del siete.

En esa especie de carta de adiós a una mujer que constituyen los catorce sonetos de esta pequeña obra, Martín quiso internarse en el laberinto del lenguaje simbólico. Entre otras causas, porque opinaba que absolutamente todo en la vida está, lo sepamos o no, enriquecido por significaciones no visibles, e incluso, en ocasiones, no perceptibles por la conciencia, la inteligencia, la memoria. Un ejemplo: acabo de escribir «carta de adiós a una mujer»: la expresión es correcta, pero es insuficiente: esa carta de adiós es un recado a una mujer concreta, pero es también el monumento funerario a una etapa de la vida de Martín, es la puerta que cierra el paso a un instante de su inocencia y que lo abre a una nueva era de su conocimiento del dolor, es la reiteración de su capacidad de asombro, es un espacio en el que conversa con la decrepitud futura y con la finitud, es una confidencia a su lector; es, en fin, el misterio de la movilidad y la diversidad, el sigilo de la palpitación, una porción de la órbita indescifrable de una vida humana: la de Martín. ¿Sólo la de Martín? También la de Daena. ¿Sólo eso? Como cuando cae una piedra sobre una superficie de agua, cada acontecimiento humano origina un círculo tras otro: cuando los círculos se pierden para el esfuerzo de la mirada, ello no quiere decir que se acaban: nadie sabe hasta dónde continúan, qué le dicen al agua —y a la vida— esa sucesión de círculos cada vez mayores y más imperceptibles: más secretos. Por supuesto, no ignoraba Martín que es ilusorio el conocimiento, no diría absoluto, sino ni siquiera satisfactorio: pero esta fatalidad no sirve a un poeta lírico de excusa para renunciar a la ambición, al desasosiego —¿a la angustia?— de intentar introducirse en el saber. Justamente: introducirse: Martín pensaba que el saber en extensión, el saber cuantitativo —llamémosle con un nombre que es al menos aproximado: erudición— no es desdeñable, pero tampoco imprescindible para aprestarse a discutir con el enigma del poema; en cambio, saber hacia adentro le es al poeta de todo punto necesario: por eso se obstina en habitar en el espacio de la fatalidad: no rehuirá la proximidad del amor, el infierno de las pasiones, la umbría solar del mundo emocional ni, en fin, la tertulia con el destino, con la sinceridad y con la muerte. Tengo para mí que es en esa necesidad de saber hacia adentro en donde se originó no únicamente el interés de Martín por el ilimitado alfabeto del lenguaje simbólico, por el abecedario lentísimo de sistemáticas herméticas, sino también la causa de su obcecación amorosa: es decir, su disposi-

[9] Se dice también en la entradilla que el soneto pertenece a la inspiración de Francesco Petrarca. Sin ningún deseo de enojar al autor de esa información, apostillo que esta paternidad no es un hecho seguro: esta estructura poética prodigiosa podría haber sido ideada —o descubierta, como se descubre un secreto— por el poeta siciliano Giacomo da Lentini: Petrarca lo habría perfeccionado. Mi dubitativa precisión no quiere ser polémica: sólo pretende soñar con un instante en que tal vez Giacomo da Lentini habría sido inmensamente afortunado y casi brutalmente feliz.



ción a llegar, de la mano caliente del amor, hasta el lugar en donde ya comienza el infierno; su negligencia para cuidarse de los tormentos de ese infierno; su angustia cuando ese infierno comienza su proceso de disminución y apagamiento, y su resolución para entregar su vida —incluída, naturalmente, su salud— a un nueva experiencia, apenas la anterior herida había agotado ya su pus y se había convertido en una cicatriz. Martín hablaba de este tipo de cicatrices —tal vez exagerando, en casi todo exageraba— con la complacencia con la que suponía que los antiguos soldados cuidaban sus condecoraciones y con el autorrespeto con el que suponía que los toreros se acarician las costuras de las cornadas: el dolor amoroso era para Martín una prueba, no tanto del valor, sino del desdén al dolor cuando se trata de la vida, y el desdén a la muerte cuando se trata del deber amatorio. Todo en él estaba untado del sentido de la moral. Pero Martín opinaba que la moral no es ni el equilibrio rígido que sucede a un instante traumático de la infancia, ni una cesión de la libertad instintiva al principo de realidad, sino un atributo de la materia y un don de la energía: un código sagrado que ordena secretamente al Universo. Para él, en consecuencia, forman parte de esa moral tanto la indignación contra el olvido como la órbita de los astros: de ahí que considerase a la materia como a un hecho solemne y oyese «música astral» (la expresión es de Antonio Machado) junto al cuerpo de sus amantes... Me disperso de nuevo. No debo dispersarme. Resumo: en su desasosiego, casi diría en su capacidad de sentirse ofendido ante las sombras, las obstrucciones, las fronteras que ocultan la transparencia de lo absoluto, la faz radiante de la totalidad, Martín avanzó en su relación con el lenguaje hacia los espacios recónditos, simbólicos, herméticos, en donde a las palabras les crece su bosque de significados. A las palabras y a los números. Así, solía recordar una sentencia de Pitágoras: «Todo está arreglado según el número». Sabía que «En el sistema simbolista los números no son expresiones meramente cuantitativas, son ideas-fuerza, con una caracterización específica para cada uno de ellos»[10]. Sabía que para Platón el número es la esencia de la armonía y la armonía es el «fundamento del cosmos y del hombre» (Cirlot). Sabía que en el conocimiento simbolista los números dígitos pares son pasivos y negativos y los impares son positivos y activos (Jung)... En suma: Martín resolvió escribir *Daena* desde el fondo de toda su ignorancia (o, mejor dicho, desde el lugar de la ignorancia —la inocencia— en donde algo tal vez sagrado sobrevive, o resucita) y también desde todo cuanto sabía, incluídas sus diversas inquisiciones al lenguaje simbólico; lenguaje, para él —y para tantos poetas occidentales y orientales—, cargado de resonancias energéticas que nutren y dilatan el lenguaje poético: que es, debe ser, el lenguaje total.

Finalmente eligió el soneto y resolvió duplicar el simbolismo del número siete componiendo dos veces siete páginas de dos veces siete versos. Antes había considerado la posibilidad de componer en liras su carta de despedida amorosa: la poética mística abarcada en esa memorable estructura formal, el erotismo subterráneo en ciertos poemas místicos (en Juan de Yepes, por ejemplo), le sugería usar —o servir a— la lira para su colérica y carnal lamentación poética; pero la desestimó porque su propia «místi-

[10] *Cirlot:* Ob. cit., *pag. 340.*



ca» amorosa se hallaba, no resplandeciente de dicha, sino tiznada por la exasperación, y porque la simbología del número cinco es simétrica, armoniosa y, casi diríamos, adecuada exclusivamente al fluir de la felicidad. Eligió el soneto, duplicidad de siete versos, porque el número siete, además de símbolo de ciclo concluído, de período cerrado; además de contener la dispersión de las seis direcciones del espacio, más el centro; además de mencionar la unión metafórica del cielo y de la tierra, además de contener la gama esencial de los colores y de los sonidos, es el número que en ese instante dibujaba la vida de Martín: el siete es el símbolo del dolor[11]. Por la misma razón, no escribió sonetos alejandrinos —estructura formal en la que anteriormente se había sentido complacido—, sino en versos endecasílabos: para Eliphas Lévi *(Los misterios de la Cábala)* el once simboliza peligro y exceso y es el número «del conflicto y del martirio». Para Schneider, el once es infernal... Por todo esto, querido amigo Luis, es evidente que la publicación de *Daena* con sólo diez de sus catorce páginas, no es únicamente incompleta, sino desbaratada, desarmonizadora: desordena todo el cuidadoso andamiaje simbólico en el que Martín se había apoyado para construir lo que él llama el edificio de su pena.

★

En cuanto al edificio de esa breve obra literaria que me dispongo a publicar completa, es claro que las citas iniciales habrían de ser consideradas, si no vigas maestras (¿y por qué no?: una de ellas es de Friedrich Hölderlin), al menos dos buenos puntales que se afanan en contribuir a que el edificio se sostenga de pie. Tres funciones cumplen en el poema las dos citas que lo encabezan. Primera: Martín rinde homenaje a los escritores citados. Segunda: se sirve de la fuerza de esas citas para iniciar con energía su propio poema. Tercera: Martín desea que su poema sea leído en la proximidad emocional y moral de dos hombres que, de manera distinta, coinciden en la frecuentación del dolor: Hölderlin no desconoció la locura, Amos Oz es judío. Por otro lado, Hölderlin es el gran precursor del Romanticismo alemán: Martín desea que su propio poema se inicie con esa afiliación; considera, desde luego, que el Romanticismo no es sólo una etapa en la historia del arte occidental, sino una constante más o menos subterránea en la historia de la conciencia de la especie (una constante entreverada con la constante simbolista), pero desea que su autoproclamación romántica se exprese con signos instantáneamente reconocibles: uno de esos signos es Hölderlin. Aquí cabría un comentario sobre las reflexiones de Martín —quizá cabría agregar: y sus temores— a propósito de lo que comúnmente se denomina la demencia, pero esto pertenecería a la biografía de Martín. No es ésta la ocasión para ese comentario. Aquí y ahora me limito a lo obvio: el texto de los dos epígrafes. En el primero de ellos se sugiere que el conocimiento puede llegar a ser gozoso, a condición de haber crecido en la experiencia del dolor. Nosotros estaremos de acuerdo con esa sugerencia, o estaremos en desacuerdo, pero es Hölderlin quien la hace y es Martín quien

[11] *Marius Schneider:* El origen musical de los animales-símbolos en la mitología y la escultura antiguas. *Barcelona, 1946. Puedo agregar otras dos causas que aconsejaron a Martín la elección del número siete. Una: en el tratado estético-filosófico de John Ruskin* Las siete lámparas de la arquitectura, *su autor enseña que esas lámparas o fundamentos de que no debe prescindir el arquitecto al erigir su obra —y el hombre al erigir su conducta— son el sacrificio, la verdad, la fuerza, la belleza, la vida, la memoria y la obediencia. Y dos: existe un pájaro relacionado, no de forma simbólica, con el número siete: por su procedencia, ese pájaro proporciona alguna clave de la identidad de Daena, identidad deliberadamente ocultada en los sonetos que la celebran y despiden. Obviamente, nada debo añadir aquí.*



la adopta. Tiene derecho a ello. Tiene derecho asímismo a contrapesar la lenta euforia de la cita de Hölderlin con los párrafos de Amos Oz: en ellos se insinúa, o quizá se establece, una correspondencia entre el imperio del olvido y la conciencia de la muerte. Sobre esta moral martiniana ya me pronuncié más atrás. No me repetiré. Tan sólo señalaré que esos sonetos son un desarrollo de esas frase de Oz. También de las de Hölderlin.

★

Como si hubiera mirado el reloj y comprobado que es muy tarde, acabo de releer esta ya desmesurada carta y entiendo que debo abreviar. Lo har . Primero: en su página final el poema llevaba una fecha. Es necesario conservarl . esa fecha es un símbolo. Tal vez lo sea únicamente para Martín y para Daena, pero, en todo caso, lo es. No había que retirarlo del poema. No añade nada a los sonetos. Habla en secreto a alguien, y a veces el secreto es el esplendor de ese silencio extraño a que solemos denominar el alma. Yeats: «el alma se mueve entre símbolos y se despliega en símbolos». Segundo: la publicación de esas páginas en el día de San Valentín: estoy seguro de que en la decisión de hacer coincidir esas páginas y ese día no hay sino buena fe. En el caso presente, la buena fe se disuelve en la contradicción entre lo que sabemos de esa fecha llamada melosamente «día de los enamorados» y los desesperados sonetos de Martín. Desde finales del siglo XVII y por las páginas de un libro de Maximilian Misson sabemos que el día de San Valentín se celebraba en Inglaterra y en Escocia, «en virtud de una antiquísima costumbre», y que el plato fuerte de esa celebración consistía en que los muchachos y las muchachas escribían su nombre en pequeños papeles y los depositaban en dos recipientes distintos; cada joven retiraba un papel de la bolsa destinada al sexo contrario y así obtenía su *Valentín* casual o su *Valentina* casual; además, danzas, risas, tal vez orgasmos: todo ello untado con la asepsia de la alegría. Tal plato fuerte ofrece derivaciones y variantes, pero no se desliza en ningún caso al infierno emocional del que Martín da señas en *Daena.* Posteriormente, esa «antiquísima costumbre» ha sido bendecida por el comercio: es aconsejable no olvidarse de que el 14 de febrero hay que hacer, previa compra, un regalo. Se trata de un amor muy barato y de una memoria demasiado codificada. Para Martín el asunto es más caro y es también más libertario y a la vez más fatal. Repito, sin embargo, que el desacierto en la elección de esa fecha alegre y mercantil no es reprobable: la buena fe es un obstáculo contra cualquier reproche. Tercero: se adoptó como título de los diez sonetos un verso de uno de ellos. El verso está bien elegido, es uno de los más hermosos de la obra. Pero el título elegido por el autor es otro. Para Yeats, las leyes del arte son «las ocultas leyes del mundo». El artista Martín busca sus leyes, elige sus leyes. Nombró Daena primero a una mujer y después a un poema. Hay que suponerle a Martín el deseo, si no el hábito, de no dar puntada sin hilo. En ese caso, el hilo pasa por Mircea Eliade: es el historiador rumano (historiador

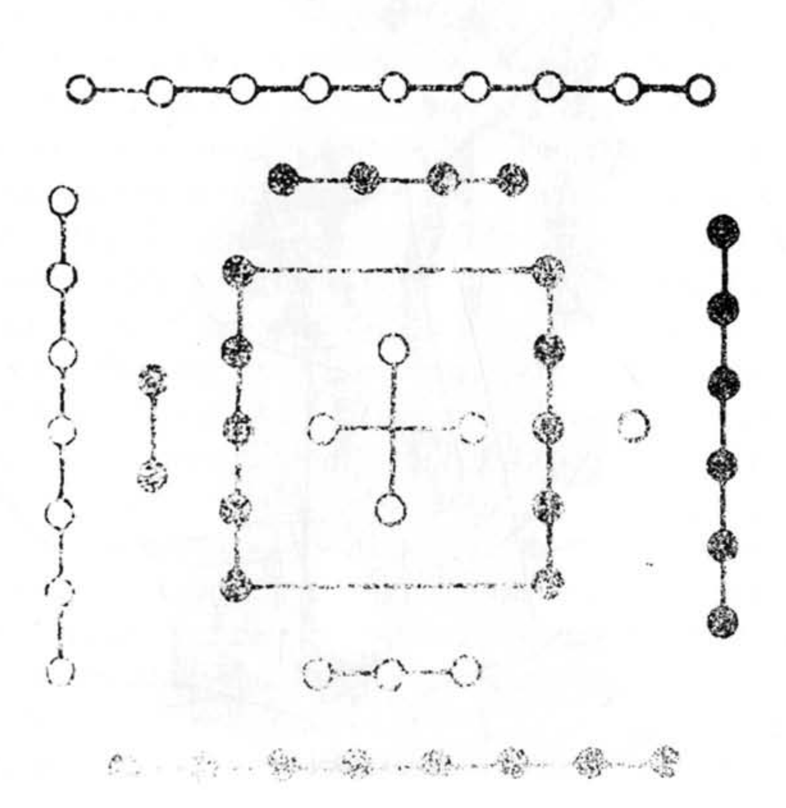


de las religiones, averiguador opulento sobre los ritos y los mitos, antropólogo... ¿qué es Eliade? ¿le llamamos un sabio?) quien nos informa de que, según el gnóstico Tolomeo, la mujer es la intermediaria entre el alma del mundo y el orbe de las ideas y de la plenitud. Esa mujer, llamada Sofía en el siglo XVII por dos místicos alemanes, se habría hallado originariamente en el «hombre primordial»; cuando el hombre la pierde, ha perdido la salvación: esta fatalidad «se relaciona con la de la amada persa»: Daena. Esa tensión simbólica enriquece la sentimentalidad cátara y ayudará a escribir páginas de Novalis, Hölderlin, Wagner, Edgar Poe... Daena —Sofía— tuvo para Martín un perfume de correspondencias entre varias culturas y su propio sentimiento de perdición: «con tu perfume yedra de mis ojos»: en realidad no es un mal título; pero Horacio había elegido otro. Y —por último— había dado una ordenación a sus catorce páginas, ordenación que en tu diario fue alterada. No voy a enumerar las causas que conozco, o mis propias hipótesis, en defensa de tal ordenación: ello me haría dilatar esta carta que ya es tan dilatada que corre el riesgo de trivializarse. Sólo diré que para su autor era esencial que el poema concluyese con el soneto que él destinó como final de todo el conjunto. ¿Por qué? Porque ese soneto y, por extensión, todo el poema, habría de ser, también, un homenaje, siquiera sigiloso, a una página memorable de quien complementariamente hizo vivir a Abel Martín, el bisabuelo de nuestro amigo Horacio. Dicho rápidamente: el último verso de *Daena* es un plagio de un verso de Machado. Ese verso de Machado —con el inmediatamente anterior— es uno de los instantes más misteriosos de toda la obra de don Antonio: tras mostrar un camino, un monte, un llano, unos chopos, unos «agudos galgos», un cazador... Machado, enigmáticamente, concluye: «Debes entrar cuando en la tarde fría / brille un balcón en la desierta plaza». *¿Qué* dicen esos versos? No lo sé. Sé que levantan ante el ánimo del lector de poesía uno de los más altos obeliscos a la capacidad que tiene el lenguaje poético para leer el misterio. Debes entrar... *¿a dónde?* ¿Qué leyó ahí Horacio Martín? No lo sé. Sé que acabó su poema, su despedida definitiva de una mujer, el crujido de una separación y una etapa de su vida con estas palabras: «Y aún besa el viento *la desierta plaza*». ¿Cómo entendió Martín aquellos dos versos de Machado, qué vio en ellos? Sólo sé que al plagiarlos lo hizo muy meditadamente. ¿Esa meditación se concentra en el adverbio de tiempo? *Aún*. ¿No nos recuerda ese adverbio al poema más breve y más piadoso de la lírica castellana; no nos recuerda a ese súbito poema de Machado que dice «Hoy es siempre todavía»? Si es así, ese verso con que Martín concluye su *Daena* «(Y aún besa el viento la desierta plaza)», además de deslizarse como un homenaje a Machado, buscaría, o habría encontrado ya, una reapertura del dolor y por lo tanto un retroceso del olvido, y habría reintroducido en el tiempo emotivo a su moral romántica: resistir, esperar, merecer vivir el amor otra vez. ¿Fue su moral o la fortuna lo que más tarde le ayudó a conseguirlo? Lo que sigue a esta pregunta formaría parte de una biografía de Martín que todavía no debe ser escrita. Pero sí te diré, ya para concluir, que, en efecto, Martín conoció de nuevo la experiencia erótico-amorosa y conoció otras separaciones, y que esos episodios de su vida,



unidos a la presión que sobre su equilibrio emocional ejercía ya toda su anterior sucesión de entregas, de conflagraciones anímicas y de separaciones (digamos: el infernal ir y venir desde la madurez a la adolescencia) desbarataron el edificio de todo su mundo relacional, dejando alrededor de su persona un fasto de ruinas y de ausencias a cuya vastedad Martín no logró resistir. Entonces es cuando enfermó. Me pregunto: ¿es una enfermedad? Por cierto: podría ser una claudicación. Podría ser, asímismo, una patética victoria. ¿Se ha desprendido de su desasosiego? ¿Ha entrado a los aposentos de una incalificable pesadilla? No lo sé. Lo que sé es que cuido de él, que lo acompaño con mi viejo cariño y con mi vieja gratitud, y que me dan miedo su sonrisa enigmática y su atronadora mudez. ¿Cómo podría ayudarlo a regresar a un estado de ser menos indescifrable? ¿Quién podría hacerlo? Dentro de ese pronombre hay otra historia. Es la historia más seria de toda la vida de Martín. Esa historia no cabe en esta carta. Pero esta carta ha sido escrita esencialmente para que *Quien* la lea. No puedo decirte nada más. Pero créeme: te agradecería que me consientas publicar en la revista que dirijo esta carta, esas páginas en prosa de Martín, esos sonetos en su totalidad. Autorízame a ello desdeñando la decepción o el enojo que esta carta te hayan podido ocasionar. Mi querido Luis María Ansón: espero tu respuesta (espero tu generosidad) y te mando un abrazo.

Félix Grande



Talismán numérico extremoriental



Escultura romana de Zetuan (Museo de Mérida. Badajoz)



De la separación

1. El coraje de la humildad

El psicoanalista austriaco Igor Caruso le ha consagrado al tema un libro admirable: *La separación de los amantes.* En él se muestra cómo es éste el camino más corto y más inexorable para enredarse entre los tentáculos de la conciencia de la muerte. El tema es viejo en la creación poética —y en todas las formas de la creación artística—. El tema es viejo porque es universal. Desde el anciano y sabio Goethe hasta el adolescente más enérgico y más desprevenido coinciden en comprender de un modo caudaloso que no son el amor y la muerte quienes caminan juntos (eso son geometrías, casi siempre triviales y muchas veces sádicas, de esteticistas y sufridores de salón): caminan juntos la separación y la conciencia de la muerte, el vacío súbito y el vacío total, la pérdida inquerida y la pérdida aborrecida. Nada como la separación es tan capaz de hacernos ver hasta qué profundidad la vida echó raíces en nuestro corazón. Y nada como la presencia de la conciencia de la muerte para saber que la vida no es solipsista; que es, como mínimo, una comunidad de dos. O mejor dicho: toda comunidad de dos simboliza a la fraternidad general: al sol, a la continuidad, a la vida. Y entonces llega la noche de la separación y un río de sombras le tapa el sol a la conciencia, la inunda, la sobresalta, la oscurece, y la viste —durante un tiempo mayor o menor, según el hambre de vivir que mantenga flexible a esa conciencia— de luto riguroso.

Tal luto es demasiado riguroso. Como la conciencia es literalmente incapaz de asumir a la muerte (habría que sospechar que el suicida, minutos antes de su aniquilación, se toca la cabeza y el pecho y se quema las manos, y quizás esa quemadura lo despierta y lo salva), suele buscar reposo contra esa desmesurada lucidez y, afanosamente, recurre a introducir en su memoria animales malvados: el rencor, el odio, la resignación y, finalmente, el más malvado de todos, la bestia cuya crueldad es inimaginable: el olvido. Desde el amor hasta el olvido hay un tránsito durante el cual el corazón, o la conciencia (¿en qué se distinguen realmente?) se transforman en un país infortunado en que sucede una sanguinaria guerra civil, «esta guerra civil de los nacidos» (Quevedo), en la cual los combatientes son fieras, animales malvados. Pero tras la victoria del más ominoso de esos combatientes —el olvido—, queda, como símbolo de la derrota de los derrotados y la derrota de los victoriosos, esa bandera a que llamamos cicatriz: un malestar sin memoria, una herida cerrada pero no invisi-

ble, y para la que ya es inútil la pomada. Porque —y ésta es otra sorpresa, y es a la vez una lección— huímos demasiado del dolor: somos demasiado apocados. Una especie sin temor al sufrimiento sería una especie sin suicidas, y es posible que hasta sin grandes sufrimientos: pues el miedo es un inconcebible sistema estereofónico.

Hubo un hombre cuya vida fue un perpetuo y atroz desgarramiento y cuya obra fue uno de los más corteses aullidos de dolor que le han sido dados escuchar al asombro y a la admiración de los devoradores de libros. Quiso que esa obra fuese exterminada por el fuego para esquivar así, con pudor asombroso, la mirada que descubriría la dimensión de su desgracia. Pero la desobediencia de Max Brod (hay que reflexionar sobre ese gran volumen de amor a la vida que habita en la desobediencia) convirtió a Kafka en un inmenso artista, y a su obra en un irreparable consuelo. Pues bien: cuando introducimos fieras en nuestro corazón (el odio, la indiferencia, el olvido) para que devoren la nostalgia del amor y su correlativa conciencia de la muerte, parece como si algo en nosotros se llamase Max Brod. Mueren el amor y Franz Kafka. Quedan una poética fascinante y una incurable cicatriz. ¿Y entonces? Ya que no podemos, ni debemos, amar a nuestros sufrimientos, tal vez debamos aprender a sentir orgullo por nuestras cicatrices. No porque sean la prueba del más profundo y venerable de nuestros combates, sino porque son la prueba de que hemos salido victoriosos tras la derrota horrenda del amor perdido y tras la victoria ofensiva del amor olvidado. Mas, ¿para qué le sirven a este guerrero extenuado sus duraderas cicatrices? Para volver a amar de nuevo. Para amar a los que se aman. Para amar a su propia memoria. ¿Pero, y si esa memoria no es ya sino una sucesión de cicatrices? Advirtió en sí mismo Pavese que «es cierto que un clavo saca a otro clavo, pero cuatro clavos forman una cruz». ¿Y qué hay de malo en eso? Con eso y la soberbia se puede llegar a la autodestrucción. Con eso y la humildad se puede conocer una forma del amor a la vida que ni siquiera desde el centro mismo de la felicidad amorosa se pudo sospechar. La humildad: ¿hay algo más impetuoso, más formidable, más pariente cercano del coraje? Con ella deberíamos iniciar todo amor. Con ella deberíamos afrontar toda separación. Y he aquí que la ecuación se cierra, para bien: sin dolor no es posible aprender el ejercicio de la modestia. Sin el viaje por el sufrimiento no llegaríamos nunca al destino de la humildad. ¿Es pues, entonces, útil el sufrimiento? Para quien, tras el horror de la separación, quiera sobrevivir, no es sólo útil: es terminantemente imprescindible. Y algo más: sufrir con humildad (es decir: mucho) a causa del amor perdido no es tan sólo un camino laborioso para llegar, alguna vez, hasta el futuro con buena salud amorosa; es que, además, el sufrimiento es la única prueba —la única— de que dispone el solitario súbito para saber que estuvo junto, que aquello fue verdad en verdad, que el tajo ha cercenado la dicha, pero ha vuelto olorosa a la memoria. Pues la memoria del amante merece ser de sándalo: y puede ser de sándalo.



2. La reconquista del lenguaje

Pero antes de que la memoria del amor se le transforme en sándalo al amante, antes de que el amor y hasta el dolor se vuelvan olorosos y conviertan la memoria en jardín (en un jardín abandonado, un jardín con el mármol roto, las plantas desmesuradas de penumbra, las copas llenas de pájaros enloquecidos cuya desesperación no oye nadie: ese jardín), antes de que esto ocurra, hay una etapa pavorosa que sobreviene a una depravada sorpresa: de pronto se comprende que lo horrible de la separación, lo verdaderamente horrible, no es el dolor que sirve de espina dorsal a la nostalgia, y ni siquiera esa conciencia de la muerte que, como un visitante de ceniza y de música fría, llega de la mano del abandono. Hay algo peor aún: es el descubrimiento de que la fractura amorosa convierte a la vida vivida en vida concluida. Lo horrible, pues, de la separación no es que vacíe el futuro: es que vacía el pasado. No es que inutilice al porvenir: es que desaloja todo lo que cabía en la palabra *ayer*. No es que ciegue los agujeros por donde se asomaba el futuro: es que congela el calor que aún calentaba nuestra espalda. Y es entonces, y allí, donde y cuando comprendemos que la muerte no está frente a nosotros, sino que es la sombra que van articulando los cadáveres de nuestros días, los obeliscos de nuestras derrotas.

Una alegría vivida y ya guillotinada, un esplendor ya convertido en misteriosa sombra, duele mucho más que la aniquilación de un proyecto. Es posible renunciar a aquello que aún nos falta: lo bestial es tener que renunciar no ya a lo que tuvimos, sino a la rima de lo que tuvimos con nuestro corazón, a la coherencia entre lo que era nuestro y era yo. Lo pavoroso es advertir que el yo puede romperse: y sigue palpitando. Lo que la separación introduce de insoportable en la conciencia no es tanto la supuesta evidencia de la inutilidad de la vida humana (en realidad, no somos tan universales, no tan cósmicos: somos cosa modesta y por eso sufrimos), cuanto la desilusión ante el hecho, asombroso, de que esa vida, nuestra vida, puede ser fragmentada. Queríamos consistir en la reunión de todas nuestras piezas y he aquí que descubrimos que nuestras piezas se separan, y todo sangra, y todo grita llamándose entre sí, y no acude: no hay soledad comparable a esa fragmentación, a esa enigmática, numerosa viudez. Igual que nuestro cuerpo es una bellísima totalidad, nuestra conciencia, el perfume de todos nuestros días, aspiraba a coexistir para siempre: y ese frasco se rompe. Y, por entre las sanguinarias aristas del cristal, la unidad se derrama. «Lo vivo era lo junto» (ha escrito Luis Rosales, con genialidad, con pudor y nostalgia). La vida era lo junto y, de pronto, la unidad se disgrega, y el yo se queda absorto y fragmentado, sin el alivio de poderse reconocer. Es algo que habla en otro idioma. Un idioma ininteligible, que duele porque es desconocido, porque condena a una rencorosa, desvalida mudez.

¿Podremos alguna vez imaginar el sufrimiento de un agonizante que advierte que todo cuanto amó se convierte en un idioma extraño, un idioma cuyas palabras se alejan pausa a pausa, y dejan, finalmente, de sonar? ¿Toda esa ausencia de sentido

y, finalmente, esa ausencia de ruido, no es la muerte? ¿Qué otra cosa es la muerte? En la separación, un idioma desconocido nos visita de noche, nos habla con sílabas que son, no misteriosas (¡lo misterioso es el amor!), sino ininteligibles, y no entendemos nada. En la separación cesan todas nuestras sabidurías, pasamos a ser el último de la clase, el que viene después que el último, el que ya se encuentra con la puerta cerrada; y avanza hacia nosotros, y nos cubre, un analfabetismo infernal. El desamor nos vacía de lenguaje. Regresamos a la torpeza del animal, pero del animal que conserva la memoria de que una vez dispuso de palabras, disfrutaba la comunicación. La separación nos roba el ser —o nos lo escamotea— y nos deja únicamente el alvéolo del ser: algo parecido a la nada. ¿Y ahora? ¿Y ahora? Ah, ahora, los más apresurados identifican esa experiencia de supremo analfabetismo, de clamorosa e impúdica ignorancia, con la conciencia de la muerte y con un nuevo orden donde reina la nada. Pero los más humildes, muy trabajosamente, muy lentamente, corazón, muy despacio, inician, con cuidado conmovedor, la reconquista del lenguaje.

La separación convierte a nuestra vida en un idioma extraño. Los seres más autoritarios (es decir: los menos vitales), los seres inflexibles (es decir: los insolidarios, que suelen ser insolidarios, para empezar, consigo mismos), ante el advenimiento de ese idioma que repentinamente desconocen, reaccionan gritando con cólera o callando con un resentimiento que poco a poco se convierte en pus. Los seres más humildes se disponen a aprender ese idioma y traducirlo, con paciencia sin fin, una paciencia prodigiosa a la que tal vez con justicia debamos denominar coraje. Esa traducción es una forma de respeto y de amor a la vida, en lo que tiene la vida de memoria, de esfuerzo, de variedad y de enigma. Es una forma, en fin, de atención hacia lo inexplicable. (El progreso; por ejemplo, el progreso científico: no existiría sin atención hacia lo inexplicable. El progreso vital, la anchura personal, tampoco). Y, en fin, si no aprendemos a amar —o por lo menos a asumir— también lo inexplicable no saldríamos jamás del laberinto de nuestra soberbia. La soberbia, esa cosa erizada que constriñe, que no florece nunca, que niega, grita y rompe, que no construye nada. Y, por último: esa afanosa, lentísima, solidaria e inclusive orgullosa reconquista del lenguaje perdido, más que una humillación es un consuelo. Consuelo: ese lugar en donde la derrota se deslíe, se difumina, se oscurece, dejando paso, lentamente, otra vez a la claridad. A la luz de la vida.

3. La miel de las esquinas

Hace ya muchos años (os acordáis los dos, ¿verdad?) leímos una primorosa novela: *El cuarteto de Alejandría*. Mucho nos enseñaron, en nuestro oficio de escribir, aquellos cuatro volúmenes del repentino Lawrence Durrell. ¿Y en nuestro oficio de vivir? Algo debimos de aprender, pues la vida sucede en todo libro escrito con sabiduría. Pero ocurre que hay cosas que, tal vez por aprenderlas de muy jóvenes, por aprenderlas



muy de prisa, las aprendemos mal. Y allí, en una página del *Cuarteto...*, aprendimos tan entusiastamente, casi tan fieramente, un poema, que, tal vez, nos convenga desaprenderlo ahora. Se trata de un poema de Cavafy, un poema con el que Durrell confería una porción de escalofrío al final del primero de los cuatro volúmenes. En él, Constantino Cavafy se dirige a cualquier desesperado, a sí mismo tal vez, y en todo caso al amante que se ha dado de bruces contra la soledad, y le recuerda que el propósito de huir a cualquier lugar de la tierra para encontrar la fe perdida, el pálpito perdido, está destinado al fracaso. El poeta (o el lector) acorralado por la desposesión, exclama: «Donde quiera que mire se alzan las negras ruinas de mi vida». Y entonces imagina un lugar en donde algo pudiera ilusionarle, y sólo ve un mosaico compuesto por la noche, el desierto, la ausencia, la decepción y la fatalidad.

Ya Machado escribió (recomendó, tal vez): «A las palabras de amor / les sienta bien su poquito / de exageración». Es verdad: las palabras de amor suelen vestirse de domingo con la exageración; las palabras de amor, cuando son ciertas, suelen ser, a la vez, desmesuradas. La dicha no suele ser discreta. Menos aún, la expresión de la dicha. ¿Pero qué ocurre con las palabras y con el desamor? ¿Qué ocurre con la desilusión y las palabras? Mutuamente se desmesuran, se exageran también. El desolado es tan incontenible como lo es el dichoso. Quizá lo que suceda es que la inmensidad del ser no cabe ni en la desolación ni en la felicidad y, por eso, les fuerza las fronteras. Y de este modo, a las palabras de amor les brillan unas hebras de sol desmesurado, y las de horror o soledad suenan a demasiado frío, a demasiado Universo perdido y en penumbra. Suenan así los versos finales de Cavafy: «¿No comprendes que al arruinar tu vida entera en esta angosta esquina de la tierra, la has malogrado en cualquier parte de este mundo?» Y, entonces, el círculo se cierra, y ya no queda nada ante los ojos, y enmudecen el futuro y la carne, y el corazón se rebobina en el silencio, y la feria se acaba y quedan por el suelo botes viejos, y papel arrugado, y un viento solo que ni siquiera gime.

¿Fue, pues, una lección ese poema de Cavafy? ¿Aprendimos algo verdadero, es decir, algo vivo, en ese catecismo de la claudicación? Cavafy cuando escribió esos versos, y nosotros cuando los hemos celebrado, ¿no habremos caído en una red vertiginosamente tejida por el espanto e incluso por la complacencia? ¡Es tan fácil, cuando se sufre, decir que sí a la palabra no! Pero, en primer lugar, ¿quién nos ha dicho que un *no* urgente —y a veces vengativo— es más enérgico que un *sí* trabajoso? Los viejos, casi siempre, nos han recomendado que en toda cosa seria contemos hasta diez. ¿Y qué mejor momento para iniciar la cuenta que ese instante en el que toda la vejez cae sobre el cuerpo del amante vacío, del solitario súbito? ¿Contó hasta diez Cavafy? (¿Quizá la redacción de ese poema fue su modo de empezar a contar?) En segundo lugar, ¿para qué esa soberbia de aseverar que uno malogra su vida entera no sólo en esta esquina de la tierra, sino en cualquier lugar del mundo? Afortunadamente, la fuerza humana es más pequeña y no es tan fácil destruirse en todo el Universo. Sobre la destrucción, uno es actor y víctima a la vez. Y quizá sea, precisamen-



te, nuestra porción de víctima la destinada a iniciar el proceso de curación en esta esquina y en cualquier parte de este mundo. Y además, aquel poema —excelente— propone que aceptemos lo inaceptable: que el sufriente conoce el Universo entero, y que ese mundo total está vacío. Esos tres versos de Cavafy, tan hermosos, y escritos con tanta sencillez expresiva, tienen, no obstante, la teatralidad, la grandilocuencia que rezuma la certidumbre. Pero carecen de fe en las sorpresas que habitan en el propio corazón y en el corazón de los otros. Son versos fascinantes, pero están quietos como muertos. ¿Y cómo así? ¡La vida se mueve, la inteligencia busca, el corazón espera!

Las esquinas también. Hay una esquina (no una sola) en donde algo, posiblemente alguien, está aguardando ya (y tal vez más herido que usted, que tú, que yo) para ayudarnos a mitigar nuestro dolor, rehacer nuestra ruina. Tal vez, a pesar de Cavafy, cualquier esquina de este mundo, un instante después de parecernos un desierto, lentamente comienza a ser un prodigioso abrevadero; tal vez, a pesar de Cavafy, las esquinas no existen para probarnos los horrores de nuestra soledad, sino para ayudarnos a reagrupar nuestra convalecencia. Tal vez, a pesar de Cavafy, en cualquier esquina del mundo lo que habla no es la voz que nos susurra la dictadura del silencio, sino otra voz que, de un modo callado, cortés e incontenible, piadoso y vitalista, nos dice esas palabras que pronunciara alguna vez, y justamente desde alguna esquina, un Henry Miller furiosamente misericordioso: «Mienta, mendigue, robe, obtenga con zalamerías, amenace, lloriquee, gimotee, baile, vocifere, póngase cabeza abajo... ¡Haga lo que sea, pero no se rinda!». A fin de cuentas, Cavafy nunca se rindió. Quizá debamos hoy desaprender aquel poema de la claudicación y aprender el poema de su negativa al silencio, el poema vital de su victoria. Bailad, queridos, vociferad, poneos cabeza abajo, llorad si lo necesitáis —y lo necesitáis—, pero, por el amor que os tengo, no os rindáis. Claváos la separación en el centro de vuestra vida, pero sentíos orgullosos por el chorro de sangre que mana de esa herida, y esperad a la cicatriz y, por favor, pensad en las esquinas de la tierra: en ellas suenan ya, con música majestuosa, los algos o los alguien que os ayudarán a bailar con el ritmo de la fluidez del ser, por haber tenido el coraje de pagar tan altos precios por vivir. Vociferad, queridos, en esta oscuridad. Cuando se acabe el tunel, la luz, los campos, la inconcebible inmensidad, de pronto estallan como bombas de miel y nos llenan de dulzura la cara. Aguardad esa miel que todas las abejas del mundo fabrican sin cesar desde el origen de la vida y desde el fondo de vuestro corazón, de vuestro corazón hoy maltrecho y, por ello, decente y respetable como no lo fue nunca. Brindo por vuestro corazón. El de hoy: despedazado y casi sordo. Y el de mañana: resurrecto, humilde, indestructible.

Horacio Martín



Daena

En vano, muchos intentaron expresar, con gozo, lo gozoso. A mí se me revela aquí, al fin: aquí, a través del dolor.

Hölderlin

El olvido ha conseguido filtrarse por alguna rendija. Nada puede alejarlo. Quería decirlo todo. Es imposible. La mayor parte de las cosas se escurren calladamente hacia la muerte.

Amos Oz

I

El nombre antiguo en que tu nombre oculto
de milenaria oscuridad me llena
y al borde de tres sílabas, Daena,
viviendo a tientas voy, muriendo a bulto.

¡Amordazado ayer en que resulto
sonámbulo y lacrado! ¡Y esta arena
desde el amanecer hasta la cena
en tu nombre enterrado e insepulto!

Ante mi corazón descolorido
tu nombre cae sin esperanza alguna
por la penuria de los terraplenes

y en la noche, adversaria del olvido,
el absorto espionaje de la luna
me ve deshilvanándome las sienes.

II

Tan asombrado de sí mismo como
lo está mi pena de su propio fuego
este adiós indeciso que te entrego
garras de águila tiene, alas de plomo:

quiere y no quiere transportar al lomo
la destrucción, y en su desasosiego
expele un odio parecido a un ruego
desde el que me empecino y me desplomo.

Yelo cobarde y desolada lumbre
mezclan en este adiós su pesadumbre
de sol ennegrecido y carbón blanco;

adiós es una rama seca y verde
que da su flor donde su flor se pierde:
como florece el grito en el barranco.

III

Un calendario y un reloj de arena.
Una hebra de fatiga en la memoria.
Un leve alivio y una terca noria
que ofrece pena, pero vierte pena.

Ahí está la maldad de esta cadena:
que no es perpetua, sino transitoria.
El dolor era monumento y gloria
y un infierno de pausas lo gangrena.

El pasmo de un amor que se termina
deja al menos señal de su ruina:
sufrir es la ganancia en lo perdido.

Pero cómo tragarnos esta afrenta,
este final innoble que nos tienta
con la copiosa mano del olvido!



IV

Para las hemorragias del olvido
tengo estas vendas de dolor amargo:
con mi dolor a mi memoria alargo
y así preservo cuanto ya he perdido.

Para mi corazón descolorido,
amenazado ya por el letargo
del largo adiós, aún guardo sin embargo
la furia de esta pena en que he caído.

De pausas y de arritmias y de arena
vierte Olvido su afrenta irreparable
sobre el errar de la memoria mustia;

contra ese mal es hospital mi pena
y es el aullido un yodo confortable,
gasa el dolor, reparación la angustia.

V

La noche, toda en forma de cadena,
trenza desde el reloj sus eslabones,
y una estrechez de horrendas proporciones
ahoga mi libertad y la envenena.

Libre tan solo de callar, estrena
mi corazón un orbe de prisiones
y, una tras otra, las claudicaciones
forman el edificio de mi pena.

El tictac sigiloso del fracaso
suena en la noche, insomne y errabundo,
a candil solo y acabada suerte

mientras voy recitando, a cada paso
con que me alejo no de ti, del mundo,
el códice horroroso de la muerte.

VI

Como pus el insomnio se derrama
sobre mi piel, mis uñas y mi pelo
mientras escucho mi derrota y huelo
tu lenta ausencia que en silencio brama.

Escucho amanecer desde mi cama,
toda mi llama convertida en yelo
y, en la vergüenza y en el desconsuelo,
todo mi yelo convertido en llama.

Llameando en un fenómeno de escarcha
esta convulsa oscuridad se marcha
y me abandona en la mañana fría.

Roto, Daena, el misterioso hilo
¿con qué astucia pasar, con qué sigilo
a este desierto en que comienza el día?

VII

Siento envidia de un hombre que ha tenido
la fruta de tus muslos en su boca.
Hoy la ceniza al paladar sofoca
y es la lujuria un dolmen aterido.

No quisieron la muerte ni el olvido
que fracasara este fracaso. Hoy toca
soportar en el ánima esta roca
de lenta envidia por aquel que he sido.

Mientras mi piel conviértese en pellejo,
mi alma se acaba y mi vivir se cierra
sólo encuentro consuelo en esta envidia

de cuando eras mi oveja y yo tu ovejo,
de cuando era tu perro y tú mi perra,
de cuando era tu ofidio y tú mi ofidia.



VIII

Recuerdo una penumbra y una cama
ambas ardiendo de delicadeza.
Allí se desenropa tu belleza,
canta tu piel y tu lujuria brama.

Allí los cuerpos brillan en la llama
en la que todo es cierto y todo empieza.
Allí están tu cabeza y mi cabeza
rodando en donde todo se derrama.

En aquel cuarto me marchito y clamo.
Sin ti, sin mí, sin nada, allí me tienes
convertido en memoria y en despojos.

Allí en silencio y sin honor te llamo
con tu recuerdo escarcha de mis sienes,
con tu perfume yedra de mis ojos.

IX

Cuando te revolcabas por mis manos,
volcán de nata y huracán de brisa;
cuando tu carne mágica, insumisa,
transformaba mis cierzos en veranos;

cuando otorgabas a mis años canos
un oro nuevo y una nueva risa;
cuando éramos al centro de esa misa
menos que dioses, pero más que humanos;

cuando el prodigio de vivir, exacto
y misterioso me lo daba el tacto
y yo era, antes que yo, mi exactitud;

cuando un nacer sin fin eran mis días
¡quién iba a mí a decirme que serías
el epitafio de mi juventud!

X

Cuando un angel de fuego desescombre
la ruina que nos cubre y nos encierra
se verá un resplandor de cisne y perra
sobresaltando el corazón de un hombre.

Deja entre tanto que mi pena alfombre
con silencio a esta herida que se cierra
mientras no hallo lugar sobre la tierra
en donde pueda pronunciar tu nombre.

Por entre la memoria y el secreto
se va quedando inmensamente quieto
el terremoto aquel del nombre tuyo.

Quizá algún día el angel de la vida
se apiadará de esta pasión prohibida
y del silencio manará el orgullo.

XI

Hay un grito en el fondo del espejo
arrastrando recuerdos y eslabones,
y aquí, en la soledad, las emociones
forman un charco súbito y perplejo.

Cierro las lentas puertas y me dejo
vivir sin decisión ni condiciones,
y la nevada de mis reflexiones
me va dejando vagamente viejo.

Vuelvo al espejo: un grito lleva al hombro
el monumento de mi pesadumbre:
el amor no perdura ni perdona.

En voz muy baja y rota y vil te nombro
y mientras el espejo se ahoga en lumbre
noto cómo tirita mi persona.



XII

Panes de punta y de altanero pico
donde pugna sagrada tu arrogancia,
tiempos redondos en primera instancia,
fortuna par en donde me hice rico;

palacio doble en que moré, acerico
de mi temblor y mi perseverancia,
torres de tu fantástica fragancia,
posadas de mis manos y mi hocico.

Nunca fue doble el universo, sino
cuando en aquel remanso del camino
tus pechos supe venerar a tragos.

Ahora caminarás como una diosa
doblemente empujando a esta furiosa
distancia en que comienzan mis estragos.

XIII

Un roce, un ruido sigiloso, acaso
te atraiga por la falda a la ventana;
mirarás pensativa a la mañana
que hierve entre la furia y el fracaso.

Caerá la tarde, sangrará el ocaso
y un roce extraño hará que tu desgana
se te vuelva acezante y oceana
mientras estalla en su rincón un vaso.

En la noche cerrada, al desnudarte,
un roce cruzará de parte a parte
tu habitación, tu colcha, tu cintura.

Y entonces, Daena, llorarás un poco
sabiendo que me estoy volviendo loco
y que te envío en secreto mi locura.



XIV

La furia degradada en la tristeza,
atónito el insomnio en donde yago,
disperso ya y remoto cuanto hago,
pues que en hastío méllase y tropieza;

pasmado al ver a tanta fortaleza
huesped del musgo y seña del estrago,
lento en la oscuridad en que me apago,
casi enterrada en canas mi cabeza;

la hortiga hurtando su dominio al sándalo,
los sueños convertidos en harina,
la boca transformándose en mordaza...

caigo en la cuenta de tan grave escándalo:
a todo lo consagra la ruina.
(...Y aun besa el viento la desierta plaza).

[1985]

Horacio Martín



La enajenación razonable

Todo parece indicar que el siglo y el milenio se acaban, que comienzan otro siglo y otro milenio. En realidad podríamos asegurarlo desde un punto de vista meramente numérico, pero distinto sería si tuviéramos que ver este fin y comienzo desde una orientación cultural amplia que incluyera el estado de nuestras creencias e ideas, de lo que hacemos y nos hace. En definitiva, si el siglo XX tiene una especial significación que lo distingue realmente de los otros, ¿cuál es, dónde comienza y dónde acaba? Algunos escritores, en nuestra lengua y en otras, han observado recientemente, y creo que con razón, que este ha sido un siglo corto: comenzó en 1914, con la primera guerra mundial, y ha terminado en 1989, con la caída del muro de Berlín como símbolo del derrumbamiento de la política y de la ideología ciclópea que ha otorgado a este siglo un aspecto extraño. Ahora los fragmentos del muro, a modo de escarmiento, se exhiben en diversas plazas o parques de varias ciudades del mundo. ¿Quiere decir esto que ya ha comenzado el nuevo siglo? ¿Que estamos en el tercer milenio de nuestra era? Sin embargo, no siempre que termina un siglo comienza otro, a veces hay años que operan como vacíos para hacer posible ciertas presencias.

Vivimos tiempos significativos, nominales, marcados por los acontecimientos; éstos son, precisamente, los que señalan la aparición y desaparición de las distintas épocas. Por cierto, si nuestro siglo, entendido como espacio político-científico-cultural terminó en 1989, tiene analogías con el XVIII, un siglo que concluyó con el inicio de la revolución francesa, en 1789, derrocando al absolutismo monárquico. El nuestro, que tanto debe a los arrebatos de la razón y a sus entronizaciones (también, y, sobre todo, a la parte positiva: sus proclamas de igualdad, libertad y fraternidad que dan sentido a los derechos del hombre) parece una rectificación, en sus acontecimientos últimos, de la fiebre que encendió a muchos intelectuales y políticos desde entonces. El nuestro es un siglo que se cierra con no poco escepticismo y pesimismo respecto a las revoluciones y a las ideas de progreso que el positivismo alentó en el siglo pasado. Para ser una propuesta terrena, la revolución política ha resultado demasiado lunática para los frágiles mortales. En su nombre, en el nombre de ese supuesto cambio radical de la sociedad y de lo humano, se han cometido tropelías incalculables. Asistimos ahora a la detención del carrusel, tal vez por falta de energía, por el desgaste



teológico de sus teóricos y, quizá de manera más clara, por el desaliento ante tanto llegar a ninguna parte. El *tiovivo* se detiene y las figuras, paralizadas y mareadas, repiten una sola palabra que comenzaron a pronunciar antes de que la máquina infernal se pusiera en movimiento a la búsqueda de nuestra redención. Iban hacia otro tiempo y, penosamente, lo consiguieron: la medicina, salud pública, técnica, organización social, derechos de los trabajadores, ociosos y menesterosos son, como ya se ha hecho evidente para todos, los del pasado del que trataron, comprensiblemente, de escapar. De los países socialistas sólo en el caso de la Unión Soviética hubo desarrollo técnico, puesto al servicio de los armamentos y de la investigación espacial. Pero la dictadura del proletariado, que prometía el fin de la historia como momento en el que las contradicciones habrían sido resueltas (como en las curiosas utopías de Moro, Campanella y otros), todo ello, en fin, estaba constituido sobre la misma creencia de Luis XIV, «El Estado soy yo». Cambiaron los nombres, las formas, pero el aliento seguía siendo igual de absoluto. La tecnología que aplicaron para investigar los cuerpos celestes no descendió a la tierra.

En 1989 comenzó a evidenciarse para todos (aunque decir *para todos* es, tal vez, demasiado optimista) el inicio imparable de la caída de una estructura política, moral y militar que ha sido sostenida con un empeño realmente irracional, con argumentos, digamos la palabra para así devolvérsela, antimarxista, ajenos al materialismo histórico con el que sus líderes y cientos de intelectuales europeos y americanos (de las dos Américas) se han llenado la boca con una arrogancia y seguridad bíblica. Por otro lado, es difícil dudar de que muchos de ellos quisieran el bien, pero creo que quisieron demasiado tiempo el mismo bien para que pudiera ser bueno. Lo que los gobiernos comunistas han hecho es aplicar la misma receta durante años sin ver la cara del enfermo, han creído más en el diagnóstico que en el paciente, lo que equivale a depositar la fe en la fuerza hechizante de la revolución y no en los hombres y mujeres que dan la vuelta a la noria. Nunca estaremos a salvo de las pasiones ideológicas.

Se ha dicho que no se puede definir el tiempo en que se vive, que ignoramos, por excesiva cercanía, el significado global del movimiento de la historia contemporánea. Creo que es una gran verdad, y tal vez no sea erróneo decir que esta búsqueda, tan agudizada en los últimos decenios, por saber cuál es el nombre o los nombres de nuestro tiempo, cuál el sentido, sus direcciones, es, también, una de las características de este tiempo. Cuando se escriba la historia de la mentalidad (de la intrahistoria) de la segunda mitad del siglo XX, creo que se señalará que los occidentales estaban hondamente preocupados por su destino, por saber si eran modernos, posmodernos o, quizá, retromodernos; hombres y mujeres, además, desconcertados entre las promesas de la ciencia y la técnica que comenzó a transformar la sociedad en el siglo XIX, y la sospecha de que hay algo que no cambia en medio de tanta agitación: nuestras creencias más remotas, nuestras necesidades y preguntas primeras, las más radicales. Si escarbamos un poco en los microchips y en las magias electrónicas de nuestras sociedades (en algún aspecto sumamente cómodas), levantaremos la piel curtida



de los recolectores de la era paleolítica; levantaremos preguntas que no han dejado de formularse, de manera distinta, los hombres en culturas y en condiciones diversas.

¿Nos definirá el milenio que se acerca? ¿Habrá un cambio de los tiempos? No lo sé y tampoco creo que pueda saberse. Desconocemos el futuro. El futuro no puede ser un conocimiento. Por otro lado, tampoco creo en la pasión milenarista que despierta este fin del segundo milenio. No hay en el *milenio* una ley histórica, es decir, una relación universal de causa a efecto, entre otras razones, aparte de la dudosa existencia de leyes en el movimiento de la historia, porque el final y el comienzo de un milenio no son, en sí, un hecho histórico: es un suceso de ordenación del tiempo que se da en sociedades, pueblos y culturas muy distintos, en situaciones históricas de una gran diversidad que reciben este cambio del calendario de manera distinta. El hecho histórico está en la relación que éste o aquel pueblo, cultura o civilización, mantiene con el cambio numérico. El milenio, en sí, carece de significado. Las características apocalípticas que van unidas a esta noción están relacionadas, sin embargo, con un mundo más oculto, con el subterráneo de las creencias, realidades reprimidas, ideas religiosas, etcétera. Para los antiguos, anteriores al judeocristianismo, los cambios casi siempre eran motivos de terror, de alarma: la introducción de la novedad en la estructura moral, en la visión del mundo, rompía con la imagen mítica del tiempo circular, del tiempo en el que todo hacer era una repetición de un acontecimiento anterior, remitido a un pasado inmemorial y sagrado, no verificable históricamente: lo que ocurrió en el principio de los tiempos. No creían tanto en la perfección de la historia —noción más o menos moderna, por lo menos desde Polibio— sino en la recreación del principio, del tiempo prístino, fundador. Según Mircea Eliade, la ritualidad rechaza la novedad, el cambio, y consagra el tiempo sagrado de los orígenes. Eliade ha explicado esta reacción como «terror a la historia». Un gran ensayista, Norman O. Brown, influido fuertemente por el psicoanálisis, ha pensado que la respuesta de Eliade no es adecuada, que la causa de la búsqueda de la redención y regeneración cíclica está en un sentimiento de culpa de la especie humana. De cualquier manera, en el fondo lo que habría es una «falta», con el dios o con el hombre mismo, con el numen o con el abandono de la corporalidad total que señala Brown. Para los griegos la tensión se daba en la conciencia de los cambios en el terreno humano frente a la permanencia divina y cósmica: lo numénico es inmóvil y lo humano está sometido a mudanza. No vivían —se entiende que generalizo— el tiempo como historia hacia alguna parte sino con una dimensión espacial. En un primer momento esta tensión se vio aliviada por el comercio entre los hombres y los dioses a través de la afinidad en el mito. Esto dio lugar a la incorporación de lo perpetuo en la naturaleza del cambio, lo que más tarde se llamaría el eterno retorno, la eterna recurrencia del acontecer. «El mundo griego —afirma Erich Kahler— descansa en el isomorfismo y contemporaneidad de la permanencia y el cambio circular».

A diferencia de los griegos, los judíos representan la idea de la unidad del destino del hombre. Una búsqueda del destino que se concreta en un final promisorio indefi-



nido. La conciencia histórica —sufrimiento, desarraigo, búsqueda— se resuelve en un impulso de salvación. El Dios judío es más lejano, menos familiar que los dioses eran para los griegos, pero este dios los guía en sus avatares históricos camino de la redención. El cristianismo da un paso más invirtiendo la relación: no es ya el hombre quien sacrifica al Dios, sino éste quien se hace hombre y muere en un acto en el que se anuncia la futura redención del hombre. Cristo se hace historia y el fin de la historia, la respuesta última de la historia. No es una condena total de la historia sino su comprensión como lugar de prueba, el espacio de la contingencia. La gracia y la fe introducen la salvación individual: la salvación del espíritu en el cielo; la condenación de la carne en el mundo. Esto es, a grandes rasgos, el aspecto ortodoxo de estas tradiciones que, sin embargo, está relacionado con formas heterodoxas que les otorgan un sentido distinto. Pero es precisamente la ortodoxia la que ha ejercido una mayor fuerza en la historia, la que se ha constituido en poder; de ahí que tengamos que hablar de ellas y no, en este caso, de las diferencias notables de las disidencias.

Pero volvamos al milenio. Frente a él, que se constituye, para algunos, como una bisagra entre los mundos, se han proyectado, sobre el horizonte del futuro, tribus de fantasmas: profusiones de imágenes, casi siempre terribles, surgidas, en ocasiones, de ese miedo remoto al cambio y, por lo tanto, al alejamiento; en otras, como nostalgia de un deseo no evidente de destrucción, de vuelta a una anterioridad indefinida. Es cierto que desde hace algunos siglos —pero de manera más profunda desde la mitad del siglo XIX— nos hemos acostumbrado a los cambios e incluso hemos edificado nuestra manera de vivir sobre el vértigo de la novedad, de la búsqueda, de la mudanza como valor en sí mismo. Ese amor y delirio por la novedad no carece de angustia y en la mayoría de sus formas parece una huida hacia adelante. Puesto que estamos separados de los dioses, y también de Dios, ese *absoluto uno* que nació para responder a la diversidad, al politeísmo, y como promesa de redención del hombre como ser histórico, y nuestros ritos son simulacros intrascendentes, busquemos en la precipitación de los rostros del tiempo el rostro que no acaba de llegar, el del futuro, el rostro tantálico del futuro, o dicho a la manera kafkiana, de F. Desde el siglo XVIII, la búsqueda de la redención a través de las promesas del Dios judeocristiano se han transformado, debido al ejercicio del pensamiento crítico, gracias a la crítica, en otros mesianismos, pero estructurados con una apariencia secular. Uno de ellos fue el marxismo y su promesa de la redención de la historia a través de una clase definida y una situación social, el socialismo que, como fin de todas las contradicciones, desembocaría en ese terreno utópico de la justicia que Marx denominó comunismo. Hemos dado muchas vueltas desde las críticas al politeísmo, pero finalmente desembocamos en lo mismo: mesianismos, utopías, teleologías, todas estas formas son una búsqueda de la no-historia; la lucha final es una abolición del tiempo histórico. Esto en sí mismo no es condenable, pero es, por decirlo de alguna manera, criticable por las formas espúreas y disfrazadas que adoptan. Las búsquedas de los absolutos no son negativas, pero el absoluto es paralizante. La utopía, por ejemplo,



empuja hacia una búsqueda de justicia, de bienestar, pero olvida demasiado que un elemento importante de la justicia es la diferencia. La teleología proyecta nuestros signos culturales en el futuro, pero tiende a convertirlos en un mecanismo empobrecedor al dictado de un espíritu absoluto del que algunos espabilados se otorgan el don de hermeneutas mayores.

Por otro lado, ¿cómo se puede abolir la historia si el hombre mismo *es* historia? La historia es, por definición, el mundo de los otros, el mundo con los otros; y las respuestas que damos a la historia como noción son en sí mismas significativas, de ellas podemos deducir cuál es nuestra relación con los otros y con nosotros mismos.

El siglo XIX fue un siglo volcado hacia la historia: erudición e investigación sobre el pasado de la humanidad, desenterramiento de las fuentes, estudios generales sobre pueblos y civilizaciones (Mommsen, Burckhardt, Alexis Tocqueville, Michelet, etc.). La historia de la humanidad adquirió perspectiva, y con la luz de los descubrimientos científicos y las ideas positivistas no tardó en creerse de manera enfebrecida en el progreso de la humanidad, creencia que se haría extremadamente patente (en ocasiones, patética) en los Estados Unidos, un pueblo lanzado hacia el futuro. Esta idea ya estaba en el Renacimiento, momento primero del mundo moderno en el que la vida humana se seculariza hondamente, aunque, siempre, con tensiones entre lo religioso y lo histórico. El siglo XIX había sido impulsado por las revoluciones francesa y americana hacia la perfectibilidad del hombre. Creer en el progreso de la humanidad, idea que tuvo defensores en el siglo XVIII, como Condorcet y, de manera distinta, Montesquieu y Voltaire, supone un cierto optimismo respecto a la naturaleza humana: creer que la razón, la moral, la técnica, forman parte del lado luminoso que constituye al hombre y que es la fuerza determinante. El avance de la medicina, de la tecnología y de las ciencias en general, situaba al hombre del siglo XIX en una postura aparentemente ventajosa frente a lo que sabía de los hombres del pasado. La lejana polémica entre Antiguos y Modernos, se inclinó claramente por atribuir al recién nacido un grado de evolución positiva mayor que a sus abuelos. El exaltado amor a la historia (y a las ciencias) se convirtió en historicismo: el hombre es un ser histórico y la historia es perfección. Claro que todo esto que decimos se vería contradicho por las obras de algunos poetas románticos y pensadores pesimistas y escépticos. La historia de la poesía desde el prerromanticismo, como ha mostrado Paz en *Los hijos del limo* es, en este sentido, la historia de la crítica de la modernidad. Volviendo al sentido de la historia, si los judeocristianos habían señalado que habría un final de la historia, final olvidado entre los intersticios de los siglos, en el XVIII y XIX se comienza a hablar de progreso indefinido, y no tardaría en llegar la figura central que fue Marx. Para él «la naturaleza real del hombre es la totalidad de las relaciones sociales» y diagnosticó que el mal del hombre en la sociedad de su tiempo era la alienación, enfermedad endogámica del capitalismo. Es curioso, los descubrimientos técnicos agilizaron la producción, se comenzó a trabajar en cadena, a especializarse cada vez más, y todo ello aumentó el bienestar del consumidor, pero la produc-



ción en serie deshumaniza a los hombres y mujeres que trabajan en ese sistema de producción. Lo que Marx e, inmediatamente, los marxistas, vinieron a decir respecto al tema que nos interesa, es que hay una cadena de etapas históricas cuyas leyes son económicas que no se pueden saltar, pero sí provocar. Estas etapas irían del comunismo primitivo al capitalismo avanzado que, al disiparse en sus propias contradicciones internas, daría paso al socialismo, una sociedad sin clases y sin contradicciones a la que se habría llegado a través de una clase elegida, el proletariado, el encargado de la redención de la historia. Muchas veces se ha señalado la analogía con la misión que el antiguo testamento atribuye al pueblo de Israel y no voy a insistir en este punto: la historia del mesianismo siempre parece dispuesta a reaparecer, y está en relación con el monoteísmo: un solo Dios, un solo pueblo, un solo hombre.

El socialismo llegó a absorber la idea cristiana de la salvación y, en el siglo XX se ha podido ver que había un paso del cristianismo al comunismo, de la religiosidad a la aparente secularidad del marxismo. Recuérdese que Dios encarnó en Cristo, en un ser histórico, para salvar a la humanidad, para salvarla de la muerte, es decir, de la misma historia. Marx no prometió tanto, aunque sí un cambio que afectaba a la ontología humana: el fin de las contradicciones sociales es, si se define, como él lo hizo, a la naturaleza humana como eminentemente social, un cambio que afecta al ser mismo del hombre. No habló de la muerte ni del amor ni de otras pasiones por no considerarlas, tal vez, motor de la sociedad, y consideró a la religión como un opio que no cura la enfermedad, sólo actúa como paliativo, como olvido. Tanto el cristianismo como el marxismo —como ha señalado Mircea Eliade— expresan el mito asiano-mediterráneo del justo, el redentor, el elegido, el inocente, el mensajero cuyos sufrimientos están llamados a transformar nuestra condición.

Pocos años después, Sigmund Freud diagnosticaría de manera más pesimista que Marx, pero similar al cristianismo, que el hombre es un ser enfermo desde el origen. La idea le venía de otro pesimista, Nietzsche, que habló de la «enfermedad llamada hombre». No es casualidad que la filosofía de éste tuviera orígenes fuertemente cristianos y que se hubiera desarrollado *contra* el cristianismo. La noción del hombre como naturaleza caída, como estar en falta, es el equivalente de esos significados modernos.

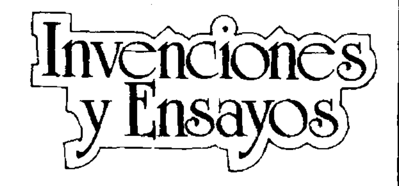
Como consecuencia del fracaso del comunismo, los revolucionarios que proyectaron su fe de una Edad de Oro en el futuro, miran ahora hacia el tercer mundo y hacia la naturaleza con culpa y nostalgia. No sabemos qué están tratando de decir, pero esa Edad de Oro que los antiguos vieron en el pasado parece que vuelve a surgir situada en el mismo extremo temporal. Más que tener razón, creo que son un síntoma. Su condenación de las democracias capitalistas —que por otra parte han realizado en su gran mayoría las reivindicaciones más importantes del socialismo— carecen, por regla general de sensatez política, de una mínima coherencia. Otras voces hablan por sus bocas, pero lejos de interrogarlas quieren creer que es la voz propia, como antes eran la voz epónima del pueblo. La mayoría de este coletazo de antiguos defensores de las políticas de los países del Este y de su exportación a Latinoamérica y



otros lugares, manifiesta una abierta esquizofrenia: por un lado, hacen una crítica claramente puritana de las democracias capitalistas y sienten una fascinación extraña por la pobreza; por el otro, disfrutan con una insistencia alarmante de la abundancia. Culpan a los gobiernos, señalan allí y allá, pero jamás ponen a sus propias vidas en cuestión. Son adoradores de Manes y ven, desde su incuestionable claridad, en el otro lado, las tinieblas. La moral de austeridad y solidaridad es, en su caso, una moral no una ética, unas normas para los otros. Puritanismo e hipocresía.

Ahora bien, el progreso nos ha llevado a una aceleración tecnológica puesta al servicio de un consumo desorbitado, a la fabricación de armas que, realmente, pueden acabar con la humanidad; pero la destrucción no es prioritaria de las sociedades capitalistas. Las causas tal vez se hallen en la aceleración de la historia desde un punto de vista de la producción y el consumo circular: aspiramos a todo tipo de cosas que se nos deshacen entre las manos y salimos desesperados a por nuevas provisiones de esto y de lo otro. Sólo somos fieles al cambio, a la búsqueda de lo nuevo, o de lo muy viejo (que es otra forma de novedad). No es que debamos aspirar a la pobreza sino a ser dueños de nuestra riqueza y a valorarla en relación a la felicidad que nos aporta y no como un valor no sometido a sospecha. De nada nos vale satisfacernos si se convierte en acumulación; el placer no es acumulativo sino selectivo. En un mundo lleno de cosas debemos aprender a quedarnos vacíos. La acumulación está lejos del bienestar y está, sobre todo, lejos de una vivencia intensa de la vida. Hemos metido muchas cosas en poco tiempo. Y, sin embargo, tenemos la oportunidad de abrir el cauce del tiempo. Estamos a punto de hacer volar este mundo y, paradójicamente, a punto de abrir un verdadero espacio en él. Poco a poco se han derrumbado los absolutos, las creencias, los dogmatismos, las vías únicas. Hemos alcanzado un alto grado de escepticismo, pero, también, un alto grado de pulsiones repetitivas. Las sociedades tecnológicas han alargado todos nuestros miembros, pero no han dado más vida a nuestros sentidos. El problema de la tecnología es que no responde a nuestras preguntas fundamentales. Es cierto que nos ayuda a vivir, pero deberíamos conocer nuestros propios límites en relación a las ofertas de sus mecanismos. La técnica, diosa de nuestros días, no responde a las preguntas, formuladas o informuladas, que nos hacemos sobre los límites de nuestra condición, el amor, la muerte, la naturaleza del deseo. Unas estadísticas recientes indicaban que el 30 por ciento de las viviendas de la ciudad de París están habitadas por una sola persona, y esta cifra llega al 50 por ciento en algunas capitales de países nórdicos. Se está creando un comercio especial para estos solitarios con el fin de satisfacer sus ocios, disuadir sus temores, paliar sus angustias, procurarles ilusiones. Y sucedáneos de los otros y de lo otro, que es en realidad lo que han expulsado de sus vidas. El difícil substraerse al pensamiento que estas estadísticas significan que hay una expulsión del otro en nuestra vivencia más inmediata. Inmediata y mediata.

Quiero decir con este solo ejemplo que el siglo de las conexiones (entre países, culturas, razas, lenguas) y de la universalidad (a través de la prensa, de la radio y la



televisión cientos de millones de personas leen, oyen y ven los mismos acontecimientos) la soledad, la desconexión de los otros y de nosotros mismos es proporcional a nuestro progreso social. Esta es una de las paradojas de este fin de milenio: la unidad enajenada, a la que podríamos dar otro nombre más melancólico, la enajenación razonable. Porque este tiempo que vivimos, hijo de los logros del Renacimiento, de la Reforma, con un personaje molesto y contradictorio que ha sido el Romanticismo (otra erre) es heredero de la razón endiosada a finales del XVIII al mismo tiempo que de la Revolución. Siglo que todo lo piensa y al que le nacen monstruos, a veces realmente lamentables, que hemos disfrazado con los más pulcros trajes, a los que hemos enseñado buenos modales y cursos sangrantes de «teleología» e «ideología». Son monstruos que surgen entre chip y chip para recordarnos que las realidades reprimidas adoptan las más disímiles formas para reclamar su presencia.

Hay un cuerpo primero, una realidad de fondo, no en otro tiempo, sino en el tiempo de todos los días, que en cuanto nos descuidamos cruza nuestra piel recordándonos algo. ¿Pero qué nos recuerda? Recordar pasa por el corazón, es un despertar en acuerdo con el corazón. Creo que no está mal traer a colación las palabras últimas de Freud de *El malestar en la cultura*, escritas en 1931: «A mi juicio, el destino de la especie humana será decidido por las circunstancias de si —y hasta qué punto— el desarrollo cultural logrará hacer frente a las perturbaciones de la vida colectiva emanadas del instinto de agresión y de autodestrucción. (...) Nuestros contemporáneos han llegado a tal extremo en el dominio de las fuerzas elementales que con su ayuda les sería fácil exterminarse mutuamente hasta el último hombre. Bien lo saben, y de ahí buena parte de su presente agitación, de su infelicidad y angustia. Sólo nos queda esperar que la otra de ambas "potencias celestes", el eterno Eros, despliegue su fuerza para vencer en la lucha con su no menos inmortal adversario». Cuarenta años después Norman O. Brown contestaría diciendo que ese otro inmortal adversario, el instinto de muerte, no puede ser aniquilado ni vencido sino incorporado. La muerte no puede ser expulsada, la muerte debe ser reconciliada. Y en eso estamos.

Juan Malpartida



La poesía visual brasileña

Hace unos treinta años Brasil presenció el surgimiento del más importante movimiento de poesía visual en nuestro siglo: la Poesía Concreta. Desde entonces, la poesía concreta brasileña ha sido muy discutida, frecuentemente citada o imitada, pero no tan frecuentemente estudiada con profundidad por aquellos que la citaron o imitaron. Sin embargo, la crítica, al tratar de la poesía concreta brasileña, normalmente suele olvidar que existen, en el «archivo» de la poesía escrita en portugués, muy profundas raíces de conciencia de los valores visuales en la palabra impresa desde el siglo XVI. En mi opinión, la consistencia y la persistencia de esta conciencia puede ser considerada como una rama específica en la tradición poética brasileña. Mi finalidad en el presente estudio es discutir algunos de los problemas que esta posición crítica implica y bosquejar algunas ideas en el proceso.

Pero este no es el espacio para llevar a cabo un inventario minucioso. En vez de enumerar una lista totalizadora de fuentes y documentos para demostrar mi hipótesis, en vez de seguir un sendero claramente historicista que no necesariamente incluiría una aproximación literario-crítica, prefiero trabajar sobre dos ejes conceptuales, considerando aspectos sincrónicos y diacrónicos al mismo tiempo. El primero de estos aspectos presupone la distribución de un *modus* barroco en la tradición poética; el segundo envuelve la elección, según un orden histórico, de un número limitado de poemas que guardan un cierto nivel de conciencia o de preocupación con su aspecto visual, escritos por distintos autores a lo largo de consecutivos períodos culturales, Muchos de los textos a los que me referiré enseguida, según tengo entendido, no han sido aún tomados como pertenecientes a ninguna tradición barroca. Antes de seguir adelante, tengo que explicar lo que entiendo por los términos «tradición» y «barroco».

Como es sabido, el uso del término «tradición» puede llevar a confusiones. Puede levantar muchas connotaciones conservadoras cuando es insertado en un discurso crítico, ya que el uso corriente en el lenguaje cotidiano tiende a asociarlo más con las fuerzas represivas o muy experimentadas, antes que con las liberadoras o experimentales en un campo cultural. Por esta misma razón, «tradición» usualmente connota monolitismo, un cuarto cerrado repleto de altares en el que un sentimiento sublime de atemporalidad es preservado. Para un observador despistado, la tradición puede

asociarse a la ortodoxia o, al menos, a la *exclusividad*; como fuente de una auto-afirmación reverencial, puede convertirse en un instrumento del poder para afirmar únicamente lo mismo y transformarse en un bastión en contra de lo Otro.

Sin embargo, desde un punto de vista opuesto, en la tradición la flexibilidad en la selección (o en la lectura) se alía a la posibilidad de diferenciar la percepción, el pluralismo se alía a la identidad. En un cuerpo tan vivo como es la cultura misma, la tradición es un espacio en el que impulsos o discursos disímiles coexisten en movimiento, en el que valores afines se cohesionan para formar secuencias fluidas de eventos. En suma, es el espacio por excelencia de la floración de la heterodoxia, porque es donde, ya decantadas por el paso del tiempo, tanto la alteridad como el tiempo mismo pueden ser comprendidos integralmente. Este concepto *inclusivo* de la tradición, implícitamente metahistórico, refuerza la sincronía arriba mencionada, al tiempo que mantiene, en el eje diacrónico, la especificidad de cada uno de los textos, de los movimientos culturales, de las voces. Entre las ventajas favorecidas por esta amplia visión de la tradición, señalo la posibilidad de superar o relativizar muchas categorías analíticas comunes que se refieren a la materia que tratamos —como, por ejemplo, «vanguardia» o «experimentalismo»— que me parecen demasiado limitadas por la historia. Difícilmente podríamos utilizar tales categorías para estudiar textos escritos hace cuatro siglos en un contexto cultural totalmente diferente; sin embargo es posible reconocer en ellos un cierto gusto, una inclinación estética que los agrega muy de cerca a una familia de conceptos que se afirmaron después, dando origen, por lo tanto, a una «tradición».

Ciertamente, como el lector ya se habrá percatado, esta aproximación, basada en un libre ejercicio de interpretación, conlleva una operación intelectual más o menos peligrosa, a través de la movilización de categorías que son difíciles de definir como «gusto» o «inclinación estética», que son virtualmente imposibles de esclarecer más allá de la tautología, y que ya se encuentran desprovistas de una significación hermenéutica verdadera en el campo presente del discurso crítico. Sin embargo, lo que puede ser visto como una inoportuna apelación a lo irracional o como un intento romántico-retórico de llenar el vacío de ideas sólidas con tentadoras palabras, es aquí considerado dentro de un continuo cultural que, bien planteado, puede asumir una nueva dimensión y volverse operacionalmente capaz de figurar en un discurso crítico que rehusa tanto la imprecisión conceptual como una terminología gastada. El continuo al cual me refiero es de naturaleza barroca.

No tengo el espacio aquí para discutir en mayor profundidad el concepto de barroco. En vez de citar las abundantes autoridades en el asunto —que de Wölfflin a d'Ors, y Tapiè, Francastel o Hatzfeld a Sarduy, en el caso del barroco mismo, y de Huizinga a Hauser o Hocke, en el caso del manierismo, han desarrollado un tesoro teórico irreducible a unas cuantas citas—, yo prefiero formular algunas observaciones sintetizadoras bastante deudoras de los nombres antes mencionados.



Antes de nada, y continuando con lo dicho, entiéndase que no considero el barroco como un período históricamente limitado, sino una categoría central en la cultura de occidente, cuyo peso específico ayudó a forjar las formas actuales de las culturas ibérica e iberoamericana. No tengo la intención de procesar aquí una lectura plana de categorías que son normalmente consideradas importantes cuando se habla de dicha teoría, como la del «inconsciente colectivo», que sencillamente no tiene lugar en el presente ensayo. Tampoco propongo, cuando hablo de un continuo barroco, atribuir a éste valores morales cualesquiera, como si estuviese desarrollando algo como un elogio post-nietzscheano de un estilo que, claro está, no necesita de tales planteamientos.

Como la visión de la tradición aquí expuesta, el barroco también implica una totalizante habilidad de ser inclusivo antes que exclusivo de categorías que no sólo pueden estar distantes unas de las otras, sino que pueden ser contradictorias entre ellas. Además, el barroco se relaciona fundamentalmente con un principio de teatralidad, menos limitado al dramatismo (como muchas veces se considera), que a la performatividad y a la inestabilidad semánticas, más allá de cualesquiera afiliaciones genéricas. A través de una tensión presente en un espacio de elementos polivalente, la razón barroca tiende a sumar la dispersión de los significados con la condensación de los medios, privilegiando de esta forma el significante sobre el significado, y el lenguaje barroco tiende a ser tanto *representacional* como *presentacional,* ya que implica que el lector es el último portador del significado de la obra. En este sentido, el barroco señala la apertura hacia lo infinito, la descentralización, la alusión y la elisión. Si su meollo ontológico debe tanto a la sutileza como a la pasión, su textura presenta el control de su innata inclinación a la entropía en las manos de un productor de lenguaje epistemológicamente ordenado. Ciertamente, la maquinaria de ciframiento y desciframiento del barroco es friamente concebida —y frecuentemente también *formulada*— en un contexto de utilización magnificada de todos los recursos retóricos. Y ya que la persuasión es su motor quintesencial, se vuelve bastante aceptable que, juntamente con la razón barroca, también exista un *proyecto* barroco: un proyecto que dosifica cuidadosamente la opacidad y la transparencia como una metáfora todopoderosa del territorio de la comunicación.

La reducción o el manejo de tópicos «sublimes» o «absolutos», aliados a una propensión para lo lúdico, ambas características notables del sistema barroco, son las responsables de la frecuente acusación de que el barroco contamina el lenguaje de banalidad e impureza, cuando, sin embargo, lo que mejor puede definir su *modus* es la idea misma de sincretismo (lo que algunos detractores del barroco llaman hibridismo).

En más de un sentido, una profundización en la concreción aumenta su carácter abstracto. Como veremos enseguida, dejando de lado la teoría y aproximándonos más a nuestra materia, esta vertiente sincretizadora facilitaría la fusión —o, por lo menos, la magnificación de la tensión dialógica— entre la apariencia visual y el mensaje escrito en el nivel de la palabra impresa. El aspecto formal de ahí originado atestiguaría el impacto de la primera sobre el segundo o aún, si se me permite utilizar una



imagen barroca, la ritualización de las nupcias de la forma y el significado en el altar del Signo.

Ciertamente, la conciencia de los recursos visuales en la palabra poética siempre ha jugado un papel importante en la literatura occidental. El aspecto puramente formal de algunos moldes fundamentales basados en convenciones métricas y estrofas más o menos estrictas, como el soneto, establecieron un patrón reconocible que cruzó diferentes regiones culturales y lingüísticas y períodos histórico-estéticos, volviéndose una especie de vocabulario visual internacional por derecho propio. Sin embargo, el juego combinatorio del significado y del aspecto visual de un poema se fortalece en la poesía del final del Renacimiento hacia adelante, a tal grado que formas poéticas de la antigüedad (como la escritura ropálica, de inspiración griega), junto con elementos visuales elaborados, fueron reciclados y el pensamiento cabalístico o hermético experimentó una nueva expansión.

En su excelente *A Experiencia do Prodigio* («La experiencia del prodigio»)[1], la poeta y crítica portuguesa Ana Hatherly enumera algunos de los libros básicos cuya aparición enriqueció la poesía barroca con una nueva sensibilidad. El manuscrito de la *Hieroglyphika* de Horapolo, escrito cerca del siglo IV de nuestra era, en un intento de interpretar la escritura jeroglífica egipcia por primera vez, y cuya influencia entre la gente culta no cesó hasta Champollion, fue impreso en Venecia en 1505; algunas décadas antes, en Florencia, Marsilio Ficino tradujo al latín, juntamente con las obras de Platón, el legendario *Corpus Hermeticum* de Hermes Trismegisto; aunque presentando una orientación mágica o iniciática, estos libros seminales de muchas maneras señalaban la correspondencia entre el signo escrito y una forma de conocimiento muy abstracta y organizada. Juntamente con la «revolución» de Gutemberg, la difusión de estos libros llevó a la afirmación de una sensibilidad nueva que, a partir del *Emblematum Liber* de Andrea Alciati (1531) —en el que los «emblemas» buscaban ofrecer un equivalente «moderno» a los jeroglíficos— encuentra su plena expresión sea en el concepto crítico de la «agudeza» de Baltasar Gracián *(Arte de Ingenio, Tratado de la Agudeza)* o, asimismo, ya en un sentido más bien científico-delirante, en las obras muy influyentes de Athanasjus Kircher, S.J., quien, al traducir e interpretar los principios cabalísticos a sus contemporáneos (*Artis Magnae Sciendei Sive Combinatoria,* 1619), ayudó a forjar la noción que los signos tenían «la dignidad del ser; no eran un trasunto de la realidad, eran la realidad misma», como lo dijo Octavio Paz.[2].

Esta noción de dependencia mutua o, al menos, de interpenetración abierta de forma y significado en la palabra escrita, enraizada en corrientes religioso-culturales antiguas, afectó profundamente la estética barroca. No obstante, el reforzamiento de la linealidad y una subsiguiente disminución en la preocupación sobre el aspecto visual en la poesía que acompaña la afirmación de la racionalidad «científica» en el iluminismo, el romanticismo y su derivación, la vanguardia, revaluaron la operación poética como la percepción de una *correspondencia* entre distintos, sino opuestos, fenómenos; en este sentido, existe un rasgo epistémico profundo entre la archiconocida

[1] *Ana Hatherly:* A Experiência do Prodigio. *Lisboa, Casa da Moeda, 1983. Incluye un largo ensayo (281 págs.) y una antología de 100 textos visuales barrocos.*

[2] *Octavio Paz:* Sor Juana Inés de la Cruz o las Trampas de la Fe. *México, Fondo de Cultura Económica, 1983 (658 págs.). Pág. 221.*



teoría de Baudelaire y el poema «The Rose», de Blake. El regreso de esta corriente subterránea de la forma visual se desarrolla hacia una percepción icónica más evidente en el lenguaje poético contemporáneo. Sin referirse especialmente a nuestro objeto de estudio, Octavio Paz subrayó la afinidad —que «opera tanto en la esfera intelectual como en el orden de la sensibilidad»— entre las mentalidades barroca y románticovanguardista. En un pasaje notablemente claro de su *Sor Juana Inés de la Cruz o las Trampas de la Fe*, el poeta mexicano dice:

> El poeta barroco quiere asombrar y maravillar; exactamente lo mismo se propuso Apollinaire al exaltar la sorpresa como uno de los elementos centrales de la poesía. El poeta barroco quiere descubrir las relaciones secretas entre las cosas y otro tanto afirmaron y practicaron Eliot y Wallace Stevens. Estos parecidos resultan aún más extraños si se piensa que el barroco y la vanguardia tienen orígenes muy distintos: uno viene del manierismo y la otra desciende del romanticismo. La respuesta a este pequeño misterio se encuentra, quizá, en el lugar preeminente que ocupa la noción de forma tanto en la estética barroca como en la vanguardista. Barroco y vanguardia son dos formalismos.[3]

Según las observaciones de Paz, existen tantas diferencias como afinidades en ambos momentos culturales, ya que el carácter «transgresivo» del barroco y la vanguardia en relación al clasicismo conllevó a dos caminos distintos en cada uno de ellos, respectivamente: la afirmación del Objeto y del Sujeto. Asimismo, desde el punto de vista de nuestro tópico, lo que importa es que la equivalencia entre forma y contenido, su indisociabilidad mutua en lo que atañe a la poesía visual, es un rasgo bastante claro que unifica ambos momentos.

Si una relación obvia entre las operaciones textuales barroca y vanguardista es reconocible cuando comparamos el estilo barroco en literatura con los poemas *lineales* de vanguardia (como los de Stevens o Eliot), tal relación se vuelve mucho más aparente aún si comparamos los textos visuales del barroco con los contemporáneos. Ciertamente, un patrón arquitectónico —más que un mero patrón «tectónico»— provee el rasgo más importante entre ellos. La diferencia apuntada no es un juego de palabras: antes de trabajar sobre la superficie visual de un poema (su superficie «tectónica»), la estética básica de los textos visuales barrocos, así como de los contemporáneos, enfatiza la recepción, y esta búsqueda de la recepción es organizada desde una concepción «utilitaria» y «proyectiva» de la palabra poética, esto es, desde su «arquitectura». Como un edificio visitado por sus usuarios, los palindromas, acrósticos y laberintos barrocos, como también los poemas visuales concretos, son visitados por el lector en un amplio ejercicio de interpretación.

El problema mismo de la interpretación necesita de un esclarecimiento, ya que aparentemente implica mecanismos distintos en el barroco histórico y en los textos visuales contemporáneos. Como es sabido, en el siglo XVII los textos frecuentemente estaban sobrecargados de información extratextual, ya que el poema muchas veces apuntaba hacia categorías que pertenecían a la esfera de lo sagrado o lo mítico; siendo así la clave semántica del texto debería de ser buscada fuera de su cuerpo. En el

[3] *Octavio Paz. cit.; pág. 79.*

caso de los poemas visuales contemporáneos, la tónica de la objetividad privilegia la inmediatez interpretativa, con el subsiguiente aumento del valor icónico sobre el discursivo. Sin embargo, desde mi punto de vista, esto no viene a contradecir la noción de que los principios alegórico e ideogramático comparten áreas comunes de influencia en el ejercicio de la lectura de los textos visuales contemporáneos.

Todo lo que he acabado de decir se contrapone a las nociones bien establecidas de que el barroco histórico tenía su horizonte hermenéutico final en la alegoría, y que los textos visuales contemporáneos presentan una inclinación acentuada a ideogramatizar su sintaxis verbovisual, y que estos énfasis parciales en la alegoría y en el ideograma alejarían los textos visuales del barroco histórico de aquéllos producidos en el presente. Este esquema demasiado sencillo no nos debe llevar a ninguna compartimentación analítica estricta. El hecho de que la noción de ideograma haya asumido sus actuales implicaciones en Occidente durante las primeras décadas del siglo a partir de las ideas de Fenollosa-Pound, además de que la alegoría goza de una historia muy larga, no nos debe impedir que intentemos una aproximación nueva, que (para regresar a nuestro objeto de estudio) considere el juego vivo de la alegoría y del ideograma en la poesía visual brasileña de nuestro siglo. Tal aproximación, que se relaciona directamente con la amplia visión de un continuo barroco arriba mencionada, parte de la consideración teórica, libre de cualesquiera limitaciones temporales, de que alegoría e ideograma convergen en los tiempos presentes. Como es sabido, la alegoría ha sido tradicionalmente comprendida como una operación mental que se apoya en un establecido orden aristotélico, que daba cohesión a las correspondencias abstractas pero, lógicamente, organizadas, que llevaban a la interpretación; por su parte, el ideograma implica la noción de que un impacto más libre y más puro del signo contamina la lectura con una especie de «lógica poética» (para recurrir a la expresión de Vico), una lógica de la analogía y de la imaginación que puede estar asociada con el otro aspecto de Aristóteles, no el padre del silogismo, sino el teórico de la metáfora», como dijo Haroldo de Campos.[4]

En este proceso de convergencia, una muy *crítica* alegoría ilumina un muy *intuitivo* ideograma; de hecho, muchos de los textos visuales brasileños contemporáneos que aparecerán más adelante lo mostrarán por sí mismo. La base para este raciocinio (sin considerar la amplia asunción de un linaje barroco general), puede ser encontrada en otras áreas de la crítica actual. En este sentido, menciono el reciente estudio de historia de Jonathan Spence, *The Memory Palace of Matteo Ricci*[5], que se explaya en considerar la fusión entre alegoría e ideograma en las actividades de la Contrarreforma en China. De manera semejante, un grupo representativo de críticos de arte norteamericano —como Stephen Melville y Craig Owens[6]— intentaron una aproximación del escenario postmoderno en las artes plásticas, a través de una ambiciosa reconsideración del concepto de alegoría, siguiendo los pasos del Paul de Man de *Allegories of Reading*. Pero antes que siga adelante, debo hacer un último esclarecimiento teórico.

[4] *Haroldo de Campos* et. al. Ideograma-Lógica-Poesía-Linguagem. *São Paulo, Cultirx, 1986 (275 págs.); pág. 26. Traduje la cita, que así se lee en el original portugués: «(...) 'lógica poética' (para recorrer à expressão de Vico), uma lógica da analogia ou da imaginação, que, por seu turno, confraterniza com outro aspecto de Aristóteles, agora reintroduzido em cena não como o pai do silogismo, mas como o teórico da metáfora enquanto marca distintiva do gênio poético...»*

[5] *Jonathan Spence:* The Memory Palace of Matteo Ricci; *New York, Penguin, 1985 (350 págs.).*

[6] *Stephen Melville: «Notes on the Reemergence of Allegory, the Forgetting of Modernism, the Necessity of Rhetoric, and the Conditions of Publicity in art and Criticism».* In: October *19, 1981, and Craig Owens: «The Allegorical Impulse: Toward a Theory of Postmodernism» (en dos partes).* In: October *12 y 13, 1980.*



El concepto de la tradición barroca que he intentado bosquejar aquí podría ser asociado con la teoría del «neobarroco» sobre lo que mucho se ha escrito. No me siento a gusto con este término, principalmente, porque no puedo percibir ningún cambio estructural entre el *modus* barroco en sus orígenes y en el presente que pueda responder por una evaluación diferenciadora entre los dos momentos. Severo Sarduy, probablemente el mejor crítico del barroco y del neobarroco en Latinoamérica, menciona que una «expansión irregular cuyo principio se ha perdido y cuya ley es informulable» es la característica del neobarroco, que él describe además como una «explosión», que condiciona sus signos formativos a girar y a escaparse «hacia los límites del soporte, sin que ninguna fórmula permita trazar sus líneas o seguir los mecanismos de su producción»[7]. En este sentido, para el escritor cubano el neobarroco implica la completa pérdida de una referencialidad más o menos clara, que se podría inferir, hubiera reinado durante el barroco histórico; el neobarroco, entonces, significaría la victoria de la dispersión sobre cualquier de los principios organizadores: representaría el punto en el que la razón barroca, como un escorpión suicida en un círculo de fuego, apuntaría sus tenazas en contra de sí misma, propiciando un desvío hacia la entropía y, necesariamente, al silencio y a la desaparición.

Desde mi punto de vista, este proceso, reconocible en muchos de los textos barrocos o los llamados neobarrocos, no es exclusivo de ellos y puede ser percibido, por ejemplo, en momentos como el alto-romanticismo, el simbolismo y la vanguardia, en autores disímiles como Novalis, Mallarmé o Pessoa. Estos tres poetas fueron amenazados —o se dejaron seducir— por una inclinación común a la fragmentación, más o menos trabajada en términos de una estética conciente, que en cada uno de ellos resultó en distintos proyectos literarios y en distintos escenarios lingüísticos para la *mise-en abîme* del yo. Si esta tendencia ontopoética se vuelve una característica hiperbólica y elástica una vez cargada por el discurso barroco, es porque el barroco mismo encuentra, como encontró, en la hipérbole y en la expansión, algunos de sus rasgos más característicos, así como amenaza, como amenazó, toda estabilidad de referencia cuando su fuga especular entre alusión, elisión y concreción es detonada. Como Sarduy explicó brillantemente, la *inestabilidad* forma el paradójico nudo del barroco; si cuantitativamente el principio de la inestabilidad puede estar más presente en los textos barrocos contemporáneos (debido, como teoriza Sarduy, a un interés más acentuado por la cosmología), esta noción, no sólo no es contradictoria con la existencia de una tradición barroca amplia, como de hecho sólo la confirma. Cuando nos enfrentamos a algo tan polifacético como la «tradición», algo «nuevo», la «novedad» misma, tiene que ser puesta entre comillas, porque la idea de tradición contempla una corriente de «nuevos» momentos en una infinita sucesión temporal; tal sería el caso de un neobarroco que infinitamente debería ser seguido de sus homónimos. Habiendo dicho esto, regreso ahora al eje diacrónico antes mencionado.

En el siglo XVII, la poesía brasileña desarrolló un gusto por los juegos visuales y por pequeñas innovaciones formales y, sobre todo, apreció las múltiples posibilida-

[7] *Severo Sarduy:* Nueva Inestabilidad. *México, Vuelta, 1987 (71 págs.). Pág. 53.*



des de lectura. El primer poeta importante brasileño, Gregorio de Mattos (1636-96), conocido como «O Boca do Inferno» por sus sátiras poderosas que no respetaban las jerarquías religiosa o secular, es considerado la primera clara consciencia autónoma en el Brasil colonial, y como la primera voz que constantemente se refirió a las agonías de la nueva sociedad en vez de cantar las maravillas de la tierra y las proezas de sus conquistadores. Sin desconsiderar sus excepcionales posiciones morales (excepcionales cuando son confrontadas con la arbitrariedad de la administración colonial), de cuando en cuando De Mattos buscó elogiar a los poderosos que lo podrían proteger de una sociedad que podría condenarlo por sus supuestos abusos. El siguiente soneto encomiástico, escrito en honor del Jefe de Justicia de Bahía, presenta una forma lúdica y semifragmentaria; además de las terminaciones de las palabras internas que coinciden de dos en dos en versos consecutivos, los cuartetos y los tercetos poseen las mismas terminaciones («-el» para los cuartetos; «-ia» para los tercetos); de esta forma el poeta logra un interesante efecto de paralelismo visual con rima sincopada. En vez de un ritmo secuencial y lineal, tenemos un ritmo roto, enfatizado por la supresión de la puntuación:[8]

La urna fúnebre representada abajo contiene un «anagrama acróstico» en honor del desaparecido Affonso Furtado, virrey de Brasil. Inspirada en las urnas clásicas, cuya forma contenía un elogio de sus ocupantes, éste podría ser considerado como un ejemplo de objeto verbal barroco; algo asintácticamente las palabras dicen «La Fe fue obra en este sublime objeto, forzando (...) trabajosas arquitecturas despertándose obstinadamente». Su autor, posiblemente, fue un poeta español que vivía en Brasil en el siglo XVII, Juan Lopes Cierra:[9]

Durante el siglo XVIII, la vida intelectual brasileña estuvo organizada principalmente en función de algunas «Academias» —que eran asociaciones libres de algunos literatos de la época con miembros de las administraciones religiosa y colonial, en las cuales la poesía representaba un papel más o menos secundario en relación al interés general ocupado por la historiografía, la «musa» de la razón ilustrada—. La «Academia dos Esquecidos» («Academia de los Olvidados»), la primera que se formó en Brasil (en Salvador, en 1724-5), produjo muchos ejemplos de poesía visual; el texto que aquí selecciono es un «Laberinto Cúbico», obra de un poeta desconocido, que firmó su creación con un anagrama (Anastácio Ayres de Penhafiel). Este laberinto fue escrito en latín y dice IN UTROQUE CESAR —«César en dos (o en ambas) direcciones» o, en una lectura figurada, «César (El César, el Emperador) en los dos lugares (Portugal y Brasil)», lo que tiene más sentido, porque el laberinto fue inspirado por un virrey llamado Vasco César de Meneses y constituye, por lo tanto, una especie de panegírico muy condensado y metalingüístico, que puede ser leído al menos de dos maneras, vertical y horizontalmente.[10]

Una última mirada a los textos visuales barrocos nos lleva a dos extraños anagramas, uno «Aritmético, Orthographico e Mathematico» y otro «Architectonico». El primero tiene la forma de un disco en el que las veintidós letras del antiguo alfabeto

[8] *Véase Fig. 1.*
[9] *Véase Fig. 2.*
[10] *Véase Fig. 3.*



Ao mesmo Dezembargador Belchior da Cunha Brochado.

SONETO

Dou pruden nobre huma afav
>to >te >no >el
Rec scien benig e apraziv

Uni singula ra inflexiv
>co >ro >el
Magnifi precla incomparav

Do Mun grave ju inimitav
>do >is >el
Admira goza aplauso incriv

Po a trabalha tan e t terriv
>is >to >am >el
Da promp execuç semp. inc.

Voss fa senhor sej noto
>a >ma >a >ia
L no cli onde nunc chego o d

Ond do Ere só se tem menor
>e >bo >ia
Para qu gar tal tanto energ

Po de toda es Terr é gentil flor
>is >ta >a >ia
Da ma remota sej uma alegr

Figura 1

Gregorio de Mattos, «Soneto». *In: Obras, vol. II-Lyrica;* Alvaro Pinto, Ed. Río e Janeiro, 1923; *cf:* Ana Hatherly, *op. cit.;* figura 30, pág. 269.

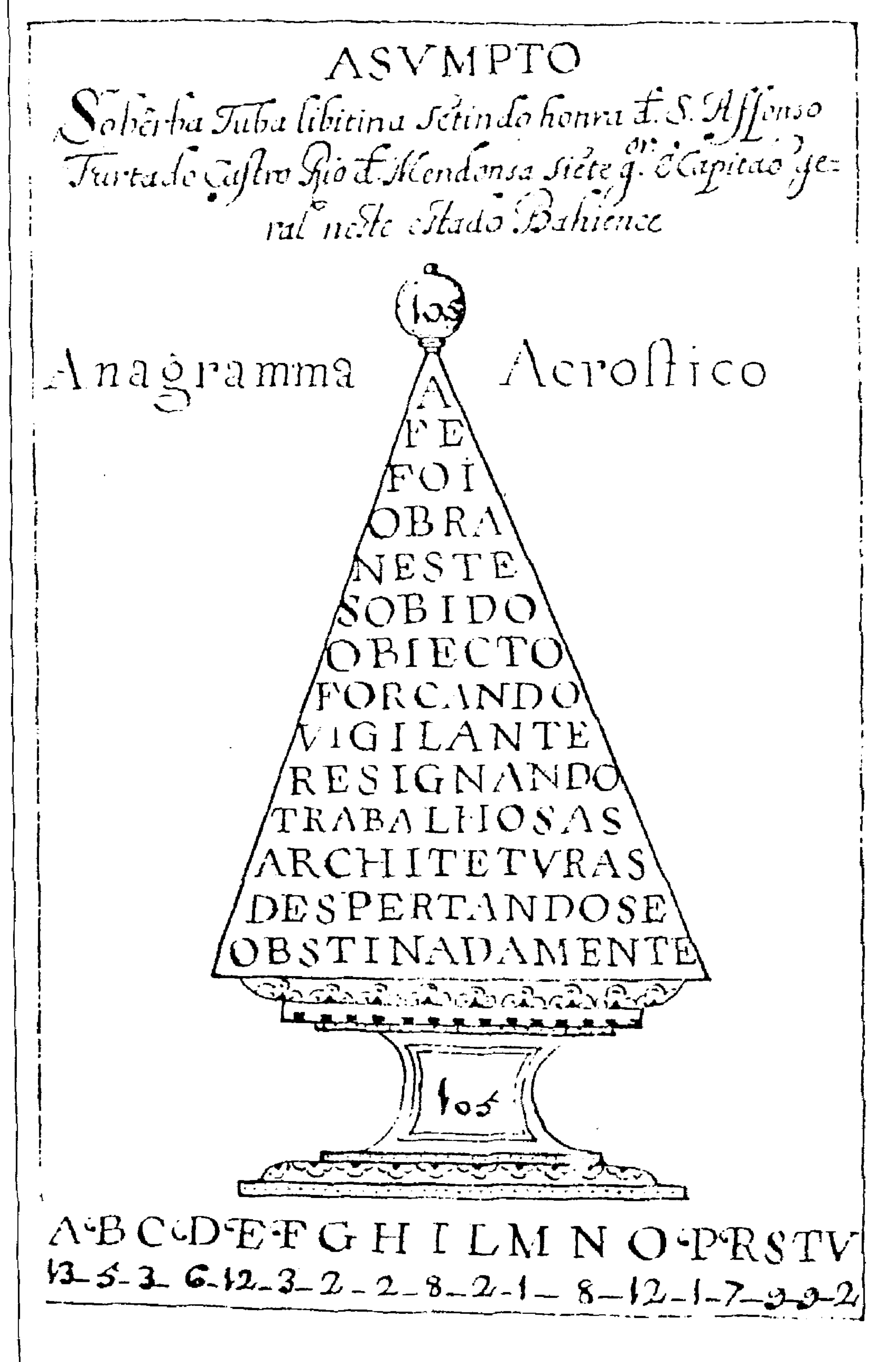


Figura 2

Juan Lopes Cierra, «Panegírico Fúnebre». Lisboa, Biblioteca Nacional da Ajuda, MS 52-VIII-36. *Cf.* Ana Hatherly, *cit.*, fig. 32, pág. 269.

portugués están dispuestas en orden numérico,con el número correspondiente escrito en su margen; el centro del disco está ocupado por una especie de mano que nos recuerda un collage de Max Ernst que apunta la letra «R», número 16, indicando así el punto de inicio para la «lectura» del objeto. El programa para el desciframiento del objeto es demasiado largo para ser referido aquí; se trata de una mezcla de informaciones numerológicas, ocultas e inspiradas en la doctrina cristiana, unidas con una imaginación irrestricta y una combinatoria caprichosa para obtener las palabras RAINHA DE PORTUGAL (Reina de Portugal). El segundo anagrama es el dibujo del plano de un monumento, un «Arco Imperial» para ser erigido a la Reina María Sofía Isabel, con dieciséis columnas, cada una de ellas portando una de las dieciséis letras del nombre real. El texto que acompaña el dibujo explica en detalle —con un no menor margen de caprichosa imaginación— los órdenes arquitectónicos que deberían ser empleados en la construcción del monumento, y también las implicaciones simbólicas del proyecto, que llevan el concepto del arco a una alegoría tridimensional de la fusión de los mundos celestial y terrestre en el principio monárquico. El autor de estos anagramas singulares fue Luis Nunes Tinoco (ca. 1648-ca. 1718), un portugués «architecto, calligrapho e escriptor», quien en 1678 escribió la *Pheni de Portugal Prodigiosa,* cuyos manuscritos existentes (el libro parece no haber sido nunca publicado) fueron recuperados por Ana Hatherly.[11] Ambos anagramas, claro está, difícilmente podrían ser considerados poemas visuales y merecen el más apropiado nombre de signos u objetos visuales; sin embargo, ilustran el gran nivel de correspondencia entre las artes buscada en el barroco luso-brasileño. Su respectivo carácter «kinético» y espacial o escenográfico, que apunta en cada uno de ellos, sorprenden al lector por su inesperado aspecto «moderno».[12]

A pesar de que textos y juegos visuales continuaron siendo escritos durante el siglo XIX, su *status* se ha vuelto demasiado marginal en relación al poema lineal. No obstante, en diferentes momentos, la preocupación por los recursos visuales se reveló fundamental en la poesía romántica. Por lo tanto, es importante señalar algunos de los momentos en que penetró el discurso de los textos largos favorecidos por los románticos. Antonio Gonçalves Dias (1823-64), posiblemente quien supo dominar un número más grande de recursos entre los poetas románticos brasileños,fue el autor de un magnífico ejemplo de imbricación de forma y sentido. En «A Tempestade», publicado en su libro *Últimos Cantos* (1851), el poeta demuestra su maestría con la rima y el metro en un poema largo (164 versos divididos en 20 estrofas), en el que la forma mimetiza el contenido. Una tempestad tropical es descrita desde el primer trueno que la anuncia, hasta la última gota de agua que cae de una hoja después de su disipación, pasando por un flujo secuencial de imágenes que aluden a los efectos de la masa de agua cayendo sobre el paisaje en el momento cumbre de la tormenta.

Concebido simétricamente, la primera mitad del poema prepara la caída de la tempestad, la otra mitad termina con el sol brillando de nuevo sobre un escenario mortecino. La simetría también organiza la extensión de las estrofas, cuyos versos aumen-

[11] *Ana Hatherly, 1983;* cf. *págs. 162 a 164.*
[12] *Véase Figs. 4 y 5.*



Ao Excelentíssimo Senhor Vasco Fernandes César de Meneses, Vice-Rei do Estado do Brasil

LABIRINTO CÚBICO

I	N	U	T	R	O	Q	U	E	C	E	S	A	R
N	I	N	U	T	R	O	Q	U	E	C	E	S	A
U	N	I	N	U	T	R	O	Q	U	E	C	E	S
T	U	N	I	N	U	T	R	O	Q	U	E	C	E
R	T	U	N	I	N	U	T	R	O	Q	U	E	C
O	R	T	U	N	I	N	U	T	R	O	Q	U	E
Q	O	R	T	U	N	I	N	U	T	R	O	Q	U
U	Q	O	R	T	U	N	I	N	U	T	R	O	Q
E	U	Q	O	R	T	U	N	I	N	U	T	R	O
C	E	U	Q	O	R	T	U	N	I	N	U	T	R
E	C	E	U	Q	O	R	T	U	N	I	N	U	T
S	E	C	E	U	Q	O	R	T	U	N	I	N	U
A	S	E	C	E	U	Q	O	R	T	U	N	I	N
R	A	S	E	C	E	U	Q	O	R	T	U	N	I

Figura 3

Anastácio Ayres de Penhafiel (anagrama): «Laberinto Cúbico». *In:* Péricles Eugênio da Silva Ramos (introducción, selección y notas), *Poesía Barrôca-Antología;* São Paulo, Melhoramentos, 1967, pág. 161).

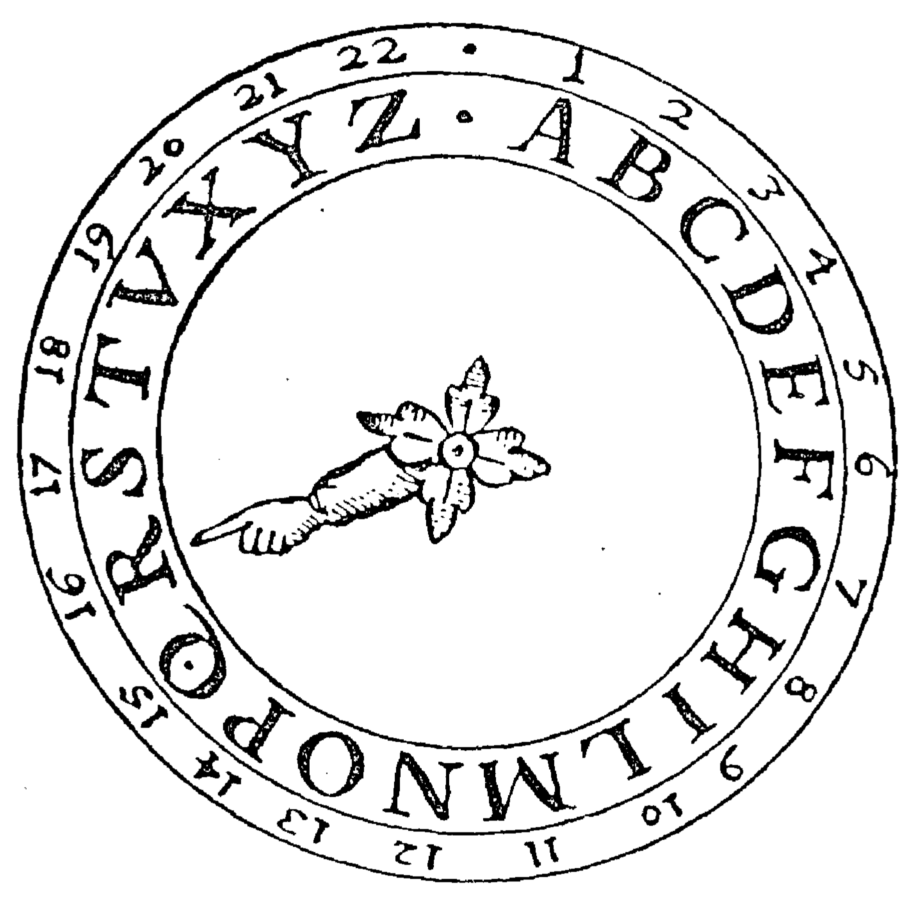


Figura 4

Luis Nunes Tinoco: «Anagrama Aritmético, Orthographico e Mathematico» y «Anagrama Arquitectónico». Lisboa, Biblioteca Nacional da Aujuda, MS. 52-VIII-37. *Cf.* Ana Hatherly, *cit*, figs. 58 y 62, págs. 272 y 275.

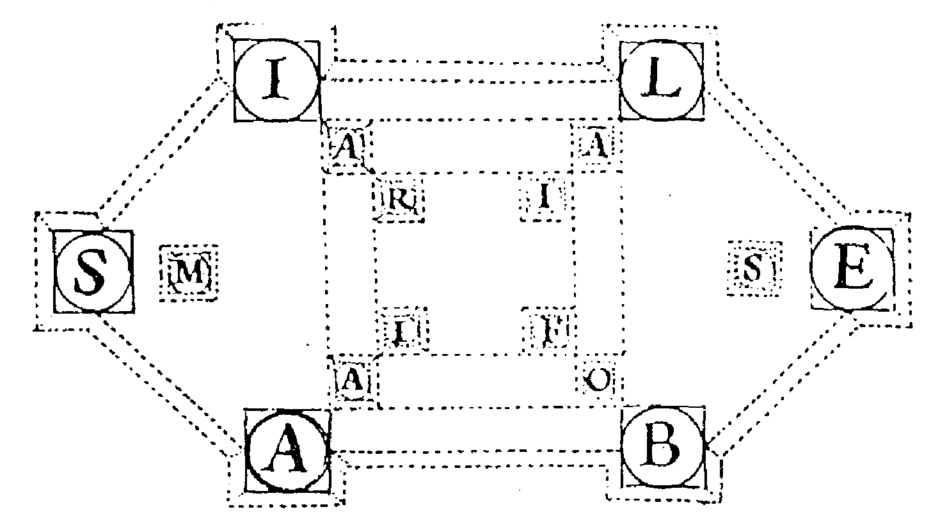


Figura 5

Augusto de Campos: «Lygias fingers»; separata de *Poetamenos.* São Paulo, Ed. Invenções, 1973 (2.ª ed.).

tan de dos a once sílabas en estrofas consecutivas y *viceversa*, disminuyendo desde las dos estrofas centrales de once sílabas hasta la última de dos sílabas, en concordancia perfecta con los movimientos descritos en la tempestad. De esa forma, Gonçalves Dias consiguió una representación icónica de la tempestad: las estrofas imitan el flujo del agua, la estructura misma es una metáfora, y cada una de las letras se vuelve la señal de una gota de agua. La tempestad es *vista* en la superficie del papel cuando el poema es leído; el poema entero asume la forma de un caligrama *avant-la-lettre*. Lo nervioso del lenguaje —que evoluciona de una especie de sensibilidad a lo hai-ku en la primera y última estrofas a una sonoridad central semejante a la de la prosa en las estrofas centrales— es equilibrado por la delicadeza de la concepción. Una razón barroca, indudablemente, inspira esta impresionista geometrización de un fenómeno natural. «A Tempestade» es un poema demasiado largo para ser reproducido aquí; fragmentarlo sería despreciar su organicidad. Aunque la creación de Gonçalves Dias representa, desde mi punto de vista, el mejor ejemplo de la consciencia de la visualidad en la poesía brasileña del XIX, por lo menos otros dos nombres deben ser citados.

El primero de ellos es Sousândrade, seudónimo de Joaquim de Sousa Andrade (1832-1902), que ocupa un papel bastante excéntrico en la poesía brasileña y que vivió en el extranjero por muchos años, principalmente en Nueva York, donde en 1874 publicó su «épica» experimental *O Guesa Errante* por primera vez. El poema está compuesto de trece cantos y su título indica la capacidad de Sousândrade de mezclar distintos niveles de referencia y lenguajes de una forma muy concentrada: la palabra quechua «guesa» proviene de una leyenda andina de la tribu muisca, para la que el «guesa» —el niño errante— era la representación del sol y cuyo sacrificio era necesario cada quince años para propiciar el inicio de un nuevo ciclo solar. El «guesa errante» es, entonces, como lo señalaron Haroldo y Augusto de Campos[13], la «persona» de Sousândrade, quien, como Rimbaud en su país, no pudo ser reconocido entre sus semejantes mientras vivía y partió a un largo peregrinaje. La operación textual del poema revela —siguiendo los pasos de Haroldo y Augusto de Campos— una tendencia al barroquismo (a través del hibridismo, del neologismo, de elipses, de alusiones y elisiones), y asimismo una inclinación a algunos procedimientos caros al «Imagismo» poundiano, tales como el impacto de muchas imágenes verbales, libres de intelectualismo, «en la retina del lector» (Pound). En términos visuales, el poema inventa una anotación diacrítica particular, capaz de acompañar a los choques violentos de significados que, verso a verso, palabra a palabra, están dispuestos a lo largo del texto. El Canto X, significativamente llamado «el infierno de Wall Street», repite un patrón de 176 estrofas de cinco versos en el que los primeros cuatro disminuyen de tamaño y el último recupera el metro del primero; esta forma, asistida por la anotación diacrítica singular y las torrenciales citas en lenguas extranjeras, hechas con distintos tipos de letras, dan al texto un movimiento aparentemente anárquico que ayuda a volver más clara la intención de tornar visible la diseminación de referentes.

[13] *Augusto y Haroldo de Campos.* Revisão de Sousândrade. *Río de Janeiro, Nova Fronteira, 1982 (447 págs.). Cf. especialmente págs. 27-28 y 40-41.*



Si en Sousândrade nosotros podemos observar el ejercicio de una forma estética diseminativa de sus mismos principios autoinventados, el poema «Profissão de Fé» («Profesión de Fe»), publicado en 1888 por el poeta parnasiano Olavo Bilac (1865-1918), obedece a un conjunto muy estricto de reglas limitantes y bien establecidas. Los parnasianos brasileños —que imitaban a sus inspiradores franceses— produjeron numerosos libros de versos frecuentemente desiguales. Bilac, quien más tarde se volvería uno de los objetos de escarnio preferidos de los modernistas deseosos de librar al Brasil del tono pedantesco y altisonante de los parnasianos, fue el mejor artesano de la escuela. Sus poemas son leídos hoy como productos de una mente inteligente y un tanto gélida, siempre lista para considerar los detalles menores de la composición en un mismo nivel de importancia con los rasgos más auténticos de un poema; sin embargo, en estos tiempos postmodernos, su valor como construcciones verbales cuidadosas puede ser apreciado a pesar de las reservas ideológico-estéticas que durante muchas décadas impidieron su tránsito en la cultura brasileña más allá de las áreas restringidas dominadas por los especialistas y los libros escolares.

En las 31 estrofas del poema mencionado —cada una de cuatro líneas, agrupadas de dos en dos—, una metáfora central organiza todo el discurso: la del poeta como un orfebre, siguiendo los pasos de *Emaux et Camées* («Esmaltes y camafeos») de Théophile Gautier. El poema llama la atención del lector por su forma de la misma manera que le llama la atención sobre su proceso. En este sentido, aunque «Profissão de Fé» (en el que la «fe» quiere decir «estilo») es un poema contenido y bien acabado en el que la burguesa noción decimonónica de «perfección» juega un papel preponderante; el texto se abre a una noción básicamente contemporánea, la de la «obra-en-progreso». Cada estrofa está verdaderamente esculpida; cada efecto formal o sonoro que el poeta exhibe es narcisísticamente «traducido» en palabras. Las palabras se vuelven piedras preciosas; la sintaxis, hilos de oro; los sonidos, sus reflejos. La superficie ultrarrefinada del poema mantiene una exacta correspondencia con su contenido, y la intención metafórica de Bilac llega a su nivel de totalidad cuando el lector se da cuenta de que está, de veras, *leyendo* una joya.

La preocupación por los recursos visuales en la poesía brasileña en el presente siglo puede dividirse en dos períodos: antes y después del surgimiento de la poesía concreta. Antes de los años 50 el patrón secuencial-lineal era un rasgo común entre distintos, si no opuestos, escuelas y poetas. Los poetas premodernistas raramente arriesgaron una interacción metalingüística entre el soporte y el contenido de la palabra poética. El mismo Augusto dos Anjos, la mente más singular entre los premodernistas, quien se preocupó de seguir el virtuosismo de las bellasletras e intentó con ahinco transcribir para sus versos algo schopenhauerianos los conceptos biológicos y filosóficos de fin de siglo, privilegió formas «seguras» como el soneto. La podredumbre del cuerpo y la aniquilación del yo, sus tópicos preferidos, jamás están trabajados en forma analógico-visual en sus poemas. En ellos una superficie continua y controlada contrasta agudamente con las nociones de interrupción que son manejadas.

El abandono de las formas usuales en favor del verso libre se vuelve una tendencia general para los poetas de la generación modernista. Manuel Bandeira, el decano del modernismo brasileño, escribe versos excepcionalmente largos que, como en su poema «Poética», ejemplifican el *topos* desarrollado a los ojos del lector: el de la poesía como una fuerza liberadora, completamente adversa a cualquier tipo de control métrico o formal. Sin embargo, es Oswald de Andrade (1890-1954), el más importante «traductor cultural» entre los modernistas, gracias a su extensa exposición y comprensión de la vanguardia europea, quien por primera vez busca una forma extremadamente condensada de comunicación poética, en la que las palabras o versos, alterando la sintaxis, se yuxtaponen en un clima de plurisignificación para crear un impacto nuevo sobre el lector. Tanto en su poesía como en su prosa (ambas con procedimientos semejantes), Andrade reforzó la idea de fragmentación textual como un vehículo propio para un contenido continuo, aunque imprecisamente definido. El ingenio, la economía y la limpieza trabajan junto con la parodia, el collage y el montaje. Por muchas razones, él fue el precursor de los poetas concretos que lo han señalado como su mentor literario tres décadas después de su *debut* sonoro en la «Semana de Arte Moderna», de São Paulo en 1922, entre otros motivos porque fue Oswald de Andrade quien acuñó la expresión «concretistas» en uno de los fragmentos-axiomas de su importante «Manifiesto Antropófago» de 1928.

La idea de «concretismo» que Andrade expuso en el «Manifesto» denuncia todas las formas de idealismo y de nociones abstractas, en favor de una aprehensión directa de la realidad, por lo tanto constituyéndose en una especie de defensa de la intuición. El «Manifesto» —inspirado en el «Manifeste Cannibale», de Francis Picabia, de 1923— proponía un programa intelectual ambicioso para dar a la cultura brasileña los instrumentos éticos e ideológicos necesarios para que pudiese superar su condición de marginación en la escena mundial. En la «digestión» ritualística del otro (del colonizador, económico o cultural, quien insistentemente trajo a Brasil el patriarcalismo, el logocentrismo, el monoteísmo y la culpa occidentales), en la invocación metafórica de un canibalismo prelusitano (precristiano, prehistórico), el «Manifiesto» basaba su bienhumorado y quizá cruel argumento en un intento de reivindicar una cultura mestiza noreprimida y norepresora. Aunque Oswald de Andrade no se estaba refiriendo a la poesía ni a ninguna forma lingüística específica cuando en el «Manifesto» escribió su *motto* «somos concretistas»[14], su sentido del pragmatismo y de lo lúdico, su inclinación al minimalismo y a la experimentación pueden ser observados en el movimiento concreto de los años 50 y 60. Además de estos rasgos, fue Andrade quien primero dijo a los poetas brasileños que escribiesen una forma de poesía que no solamente pudiese ser leída, sino también considerada innovadora en el extranjero: ya en 1924, en su primer manifiesto llamado «Pau-Brasil» («Palo-de-Brasil»), sacado del nombre del árbol que bautizó a Brasil, Oswald abogaba por un nuevo producto brasileño, la «poesía de exportación». De una vez por todas, afirmando un abierto y tal vez agresivo nacionalismo, el poeta minaba la idea de una especificidad regional que

[14] *En el «Manifiesto Antropófago» el fragmento citado se lee en portugués: «Somos concretistas. As idéias tomam conta, reagem, queimam gente nas praças públicas. Suprimamos as idéias e as outras paralisias. Pelos roteiros. Acreditar nos sinais, acreditar nos instrumentos e nas estrelas.»*



impediría el surgimiento de un discurso cosmopolita en la poesía brasileña. Indudablemente, su aproximación desmitificadora a la creación y su relación de igualdad con otras culturas también pueden ser consideradas como precursoras de algunas de las posiciones sostenidas por los poetas concretos.

Para regresar a nuestro objeto de estudio, los dos ejemplos que siguen (del libro *Pau-Brasil*, de 1925) quizás ilustrarán la importancia de la conciencia de los recursos visuales en la poesía de Oswald de Andrade:

«escapulario»

No Pão de Açúcar
De cada día
Dai-no Senhor
A Poesia
De Cada Día

«longo da linha»

Coqueiros
Aos dois
Aos três
Aos grupos
Altos
Baixos

Aunque avanzados para su tiempo, la concisión y el fragmentarismo de Oswald de Andrade permanecieron en un estilo aislado entre los primeros modernistas que, como Bandeira, privilegiaron el versolibre como una reacción contra el poderoso culto decimonónico de la forma y de la retórica pesada, al menos en la primera parte de sus carreras. Ciertamente, para poetas como Carlos Drummond de Andrade, Murilo Mendes y Cassiano Ricardo, tres de los nombres más importantes de la poesía brasileña del presente siglo, la preocupación por la forma visual de sus poemas no es algo innato, sino una «importación» atrasada. No deseo aquí formular ningún juicio negativo de valor sobre este punto, ya que tal proceso atestigua claramente en favor de su ecumenismo y disposición para incorporar nuevas formas expresivas a sus lenguajes poéticos, ya magistrales, como veremos más adelante. Según dije, el punto de inflexión definitivo, cuando consideramos la operación visual en la poesía brasileña contemporánea, lo da el movimiento concreto de los años 50; ya es hora de esclarecer algunos aspectos relativos a este movimiento.

Por un lado, para comprender la importancia de la poesía concreta debo recordar dos lineamientos conceptuales que organizan este trabajo. En mi opinión, como dije antes, la poesía concreta brasileña se encuentra en correspondencia directa con la tradición de la que aquí hablamos, como una floración renovada de fuerzas que permanecieron profundamente arraigadas en nuestra herencia, algunos de cuyos pasos he intentado resumir aquí. Por otro lado, este continuo cultural encontró un medio ambiente sociohistórico especialmente receptivo hace treinta años, cuando el Brasil estaba sufriendo su cambio más importante en la historia, con su definitiva transformación en un sistema urbano industrial. De esa forma los ejes sincrónico y diacrónico se cruzaron, y la poesía visual concreta concientemente intentó absorber algunas señales emblemáticas de la nueva etapa que el país empezaba a experimentar, relaciona-

dos con el *pathos* industrial (búsqueda de una forma de comunicación más rápida, de la objetividad, de la reproducibilidad objetual y del efecto de lo nuevo). Este proceso demuestra cómo la consciencia de los recursos visuales adquirió una nueva significación en la poesía brasileña, cómo ella se desarrolló a partir de una fuerza latente, que emergía esporádicamente a lo largo de la historia para ocupar una posición destacada en el contexto del debate cultural brasileño contemporáneo.

La poesía concreta desde sus inicios propuso un nuevo status de la palabra poética en relación a la cultura brasileña. En el «Plan Piloto para la Poesía Concreta» —cuyo título indica la historicidad del movimiento, ya que el mismo parodia el «Plan Piloto» urbanístico que organizó la construcción de Brasilia—, los tres firmantes (Haroldo y Augusto de Campos y Decio Pignatari) renunciaban a «la lucha por lo absoluto» y declaraban que «la Poesía Concreta permanece en el campo de la relatividad perenne».[15] Esta opción por una distinta conceptualización ontológica del fenómeno poético estaba basada en una radical («realista», decían) percepción de la *quiditas* del lenguaje —en la que un fenómeno poético transitorio, a través de una posición de «responsabilidad lenguaje» era visto como una contingencia que llevaba a un «arte general de la palabra»— antes que en una masa de más o menos nebulosas nociones «espirituales». Asimismo, la poesía concreta contradecía frontalmente el discurso semirromático del yo, que caracterizó algunos de los mejores poemas de los poetas modernistas y que, particularmente, se reflejó en el discurso de la «Generación de 1945» (cuyos rasgos delicuescentes fueron abiertamente chazados por el movimiento concretista, con la única excepción de la dicción seca y geométrica de João Cabral de Mello Neto).

La operación intelectual de la poesía concreta levantaba «una utopía de signos que miran a los hombres viviendo sus vidas», como lo señalaron los críticos Yumna Simon y Vinicius Dantas.[16] Además de los rasgos generales que fueron mencionados en el principio de este ensayo, señales barrocas pueden ser vislumbradas también aquí; la noción del «poema-producto» como un «objeto útil»,[17] como algo programado y proyectado y asimismo independiente, donde la estructura se vuelve parte del contenido, donde la superficie gráfica es tan agente del discurso como el mismo poema, era tan barroca como es «concreta». No deseo repetir puntos de vista ya mencionados, pero pienso que algunos de ellos deben ser ahora reexaminados.

Mencioné anteriormente que en la poesía concreta la alegoría y el ideograma coinciden para crear un discurso poético profundamente consciente de los recursos visuales, el cual puede ser considerado como un nuevo momento diacrónico dentro de una sincrónica tradición barroca en la poesía escrita en portugués. Como dije, esta posición ha de ser considerada de manera *inclusiva*, porque por supuesto, yo no me he olvidado de la contribución de movimientos no relacionados con el barroco, tales como el formalismo ruso o el Bauhaus, para la formación del «lenguaje concentrado», término usado por Mary Ellen Solt para definir la poesía concreta.[18] Si una tendencia no-verbalista es el rasgo más fuerte entre los poemas visuales barrocos y concretos, la metáfora juega un papel distinto en los dos momentos. En el barroco histórico,

[15] Plano Piloto Para a Poesia Concreta. *Ed. original noigandres 4, São Paulo, 1958.*

[16] *Yumna Simon y Vinicius Dantas:* Poesía Concreta. *São Paulo, abril 1982 (110 págs.). Pág. 6. La cita se lee en portugués: «Uma utopia de signos que olham os homens vivendo suas vidas.»*

[17] *En el «Plan Piloto» (véase nota 15), el fragmento citado se lee en el original:*
«renunciando à disputa do 'absoluto', a poesia concreta permanece no campo magnético do relativo perene, cronomicrometragem do acaso, controle, cibernética o poema como un mecanismom, regulando-se asi própio: 'feed-back' a comunicação mais rápida (implícito um problema de funcionalidade e de estrutura) confere ao poema um valor positivo e guia sua própria confecção.»
«poesía concreta: uma responsabilidade integral perante a linguagem, realismo total contra uma poesía de expressão, subjetiva e hedonística, criar problemas exatos e resolvê-los em termos de linguagem sensível, uma arte geral da palavra, o poema-produto: objeto útil.»

[18] *Mary Ellen Solt: «A World Look at Concrete Poetry».* In: Artes Hispánicas/Hispanic Arts *número especial doble (vol I, nos. 4 y 4, Inviero/Primavera 1968; ed. por Mary Ellen Solt). Pág. 7. Así corre la cita en inglés:*
«Generally speaking the material of the concrete poem is language: words reduced to their elements of letters (to see) syllables (to hear). Some concrete poets



la «lógica» metafórica estaba absolutamente unida a la operación alegórica (un hecho que, como mencioné, era fundamental para la descodificación del texto); en la poesía concreta, la devaluación de la metáfora —especialmente de la metáfora *narrativa*— y el concomitante aumento de importancia de la analogía (como la garantía de una razón paralógica), hace posible una percepción más libre y más rápida de los signos visuales. Sin embargo, la analogía y la metáfora comparten más de un aspecto semántico pues la primera es una forma reducida y más inmediata de la última; en este sentido, se podría decir que la analogía actúa como el «correo» en el proceso de alegorización en la poesía concreta. Si en el barroco histórico la alegoría apuntaba hacia esferas exactas del conocimiento que daban las claves del objeto visual (la religión o la cábala, las artes o la mitología), la alegoría en la poesía concreta apunta hacia un interlocutor desenfrenado: la Ciudad (considerada no sólo como un tema preferencial, sino también como la fuente de una percepción diferenciada). Así, los poemas concretos pueden ser vistos como alegorías ideogramáticas de la experiencia y de la naturaleza urbanas, como una forma de *lenguaje* urbano (que, por cierto, se medita a sí mismo como tal). La Ciudad (no la premodernista *ville tentaculaire*, de Emile Verhaeren, sino el teatro contemporáneo de una intuitiva comprensión del espacio-tiempo) y la noción postmallarmeana del lenguaje (como un espejo cósmico en el que los polos de diseminación y de concreción están simultáneamente reflejados) constituyen, entonces, los *Topoi* centrales de la poesía concreta.

Naturalmente, en un espacio tan corto es imposible cubrir los diferentes estados de la poesía concreta en el Brasil, y mucho menos explayarse sobre los patrones evolutivos relacionados a la producción individual de cada uno de los poetas del movimiento. Por lo tanto, me referiré a un número muy limitado de textos visuales. Empezaré con Augusto de Campos (1932-) quien desarrolló temas y lenguajes de distinta naturaleza con una plasticidad equilibrada a lo largo de su carrera, y a quien se podría considerar como el poeta que supo presentar la mayor conciencia de los recursos visuales entre los fundadores del concretismo. «Lygias fingers», el primero de sus textos que aquí incluyo, reunido en su libro *Poetamenos*, escrito en 1953, fue inspirado en la *Klangfarbenmelodie* («Melodía de sonidos y colores»), de Anton Webern. Este poema fue proyectado no sólo para ser leído (o visto), sino también para ser ejecutado por un grupo de cantores, cuyos timbre vocales varían de acuerdo a la reverberación de los instrumentos musicales, consiguiendo un efecto sinestésico total. Los dos ideogramas que lo siguen, «pluvial-fluvial» (publicado en el antológico quinto número de la revista *noigandres* en 1962), que recuerda el poema «A Tempestade», de Gonçalves Dias en una versión enteramente «mínima», y «Código», de *Enigmagens* (*Enigmágenes*, 1973), dan una buena idea de su tendencia a una forma ultraconcisa, aunque semánticamente rica:[19 y 20]

En el trabajo de Haroldo de Campos (1929) los polos de concisión-diseminación asumen un carácter nítidamente barroco. En el presente contexto es interesante observar que la concisión de elementos visuales, cuando es empleada en sus poemas, siempre

stay with whole words, others find fragments of letters or individual speech sounds more suitable to their needs. The essential is reduced language».

[19] *Véase Fig. 7.*

[20] *Véase Fig. 8.*

se relaciona con la polisemia. Dicha en otros términos, la diseminación de significados se constituye como una tendencia general en sus textos, aunque la palabra poética esté concentrada. La interpretación de su poesía lleva, de esta manera, a la identificación de referentes «estallados»; su poesía rigurosamente concebida busca la unificación de la reflexión con la textura visual en partes iguales. No nos puede sorprender, entonces, que la noción visual y mental de la «constelación» haya sido una constante en sus operaciones textuales.

El poema «nascemorre» («nacemuere»), de *fome de forma* («hambre de forma»), escrito en 1958, presenta un *motto* que realiza una meditación existencial «incandescente» que, de modo ejemplar, sigue la fórmula de Oswald de Andrade «en píldoras, momentos de poesía» (citada en el «Plan Piloto»); «Alea I-Variações semânticas», definida por Haroldo de Campos como una «épica bufa», también aquí incluida, a pesar de tener su origen en un *modus* poético distinto, a través de la combinatoria y de la parodia connota una aproximación seria y altamente crítica al lenguaje oficial, a partir de reverberaciones semánticas aparentemente «aleatorias», como lo indica el título mismo del poema. Estos dos textos señalan la tendencia constitutiva del poeta a la polisemia y a la reflexión. Esta tendencia se volvería aún más evidente si la considerásemos junto a sus «poemas»-«ensayos»-«fragmentos» o, más sencillamente, «textos» *Galáxias* (escritos entre 1963-1973 y publicados en el año siguiente; aquí no incluidos por razones obvias). En *Galáxias* un pulso joyceano controla —o borra— la narración, pero al mismo tiempo facilita la emergencia de significados plurales en la escritura lineal.[21 y 22]

El primero de los tres últimos textos que incluyo aquí fue escrito por Décio Pignatari (1927). «Beba coca-cola» se lee como una «anti propaganda», como una crítica condensada a la sociedad de consumo y al *mass-media*. Ciertamente, la fascinación de la poesía concreta con el *ethos* industrial nunca fue servil; el texto de Pignatari ilustra la voluntad «antropófaga» de apropiarse y transformar el discurso del Otro —en este caso, el discurso capitalista internacional— a través de una capacidad camaleónica de la mímica y el escarnio, característica bastante «carnavalesca» y, por lo tanto, quintaesencialmente brasileña. Escrito en 1957, este poema fue publicado en la antología *noigandres*. Si la crítica de Pignatari se basa en el juego con un referente todopoderoso, el «logograma» «Zen», de Pedro Xisto (escrito en 1966) es una representación ideográfica de un impulso necesariamente abstracto, el de la religiosidad; los elementos visuales *se transforman* en el texto, asimilando el volátil referente virtual. «Velocidade» (de *noigandres* 4), poema de Ronaldo Azeredo (1937) parece haber sido inspirado en los lenguajes de los caligramas y de los laberintos barrocos; en este objeto visual podemos percibir la sugestión del encuentro del futurismo con antiguas técnicas de representación visual.[23, 24 y 25]

Como mencioné anteriormente, la poesía concreta provocó una fuerte reacción en el medio cultural brasileño, y algunos de sus procedimientos recibieron el aval de poetas pertenecientes a las generaciones modernistas. Cassiano Ricardo (1895-1974)

[21] *Véase Fig. 9.*
[22] *Véase Fig. 10.*
[23] *Véase Fig. 11.*
[24] *Véase Fig. 12.*
[25] *Véase Fig. 13.*



p

p l

p l u

p l u v

p l u v i

p l u v i a

p l u v i a l

f l u v i a l

f l u v i a l

f l u v i a l

f l u v i a l

f l u v i a l

f l u v i a l

Figura 6

lygia finge

rs ser

digital

dedat illa(grypho)

lynx lynx assim

felyna ly

figlia felix na nx

seja: quando so lange so

ly

gia la sera sorella

so only lonely tt-

l

Figura 7

Augusto de Campos: «pluvial-fluvial» y «Código» de *Vivavaia* (antología de poemas 1949-1979). São Paulo, Livraria Duas Cidades, 1979.



Figura 8

Augusto de Campos: *Código*

se
nasce
morre nasce
morre nasce morre
renasce remorre renasce
remorre renasce
remorre
re

re
desnasce
desmorre desnasce
desmorre desnasce desmorre
nascemorrenasce
morrenasce
morre
se

Figura 9

Haroldo de Campos: «nascemorre», *in: Antologia Noigrandes 5, cit.*



O ADMIRÁVEL o louvável o notável o adorável
o grandioso o fabuloso o fenomenal o colossal
o formidável o assombroso o miraculoso o maravilhoso
o generoso o excelso o portentoso o espaventoso
o espetacular o suntuário o feerífico o feérico
o meritíssimo o venerando o sacratíssimo o sereníssimo
o impoluto o incorrupto o intemerato o intimorato

O ADMERDÁVEL o loucrável o nojável o adourável
o ganglioso o flatuloso o fedormenal o culossádico
o fornicaldo o ascumbroso o iragulosso o matravisgoso
o degeneroso o incéstuo o pusdentoso o espasmventroso
o espertacular o supurário o feezífero o pestifério
o merdentíssimo o venalando o cacratíssimo o sifelíssimo
o empaluto o encornupto o entumurado o intumorato

N E R U M
D I V O L
I V R E M
L U N D O
U N D O L
M I V R E
V O L U M
N E R I D
M E R U N
V I L O D
D O M U N
V R E L I
L U D O N
R I M E V
M O D U L
V E R I N
L O D U M
V R E N I
I D O L V
R U E N M
R E V I N
D O L U M
M I N D O
L U V R E
M U N D O
L I V R E

programa o leitor-operador é
convidado a extrair outras
variantes combinatórias
dentro do parâmetro semântico
dado
as possibilidades de permutação
entre dez letras diferentes
duas palavras de cinco letras cada
ascendem a 3.628.800

Figura 10

***Haroldo de Campos: «Alea I-Variações semânticas» in: Artes Hispánicas/Hispanic Arts., cit.,* pags. 105-6.**

Figura 11

beba coca cola
babe cola
beba coca
babe cola caco
caco
cola
cloaca

Décio Pignatari: «beba coca-cola».

drink coca cola
drool glue
drink coca(ine)
drool glue shard
shard
glue
cesspool

El poema anterior, traducido al inglés por María José de Queiroz y M.E.S.



V V V V V V V V V V
V V V V V V V V V E
V V V V V V V V E L
V V V V V V V E L O
V V V V V V E L O C
V V V V V E L O C I
V V V V E L O C I D
V V V E L O C I D A
V V E L O C I D A D
V E L O C I D A D E

Ronaldo Azeredo: «velocidade».

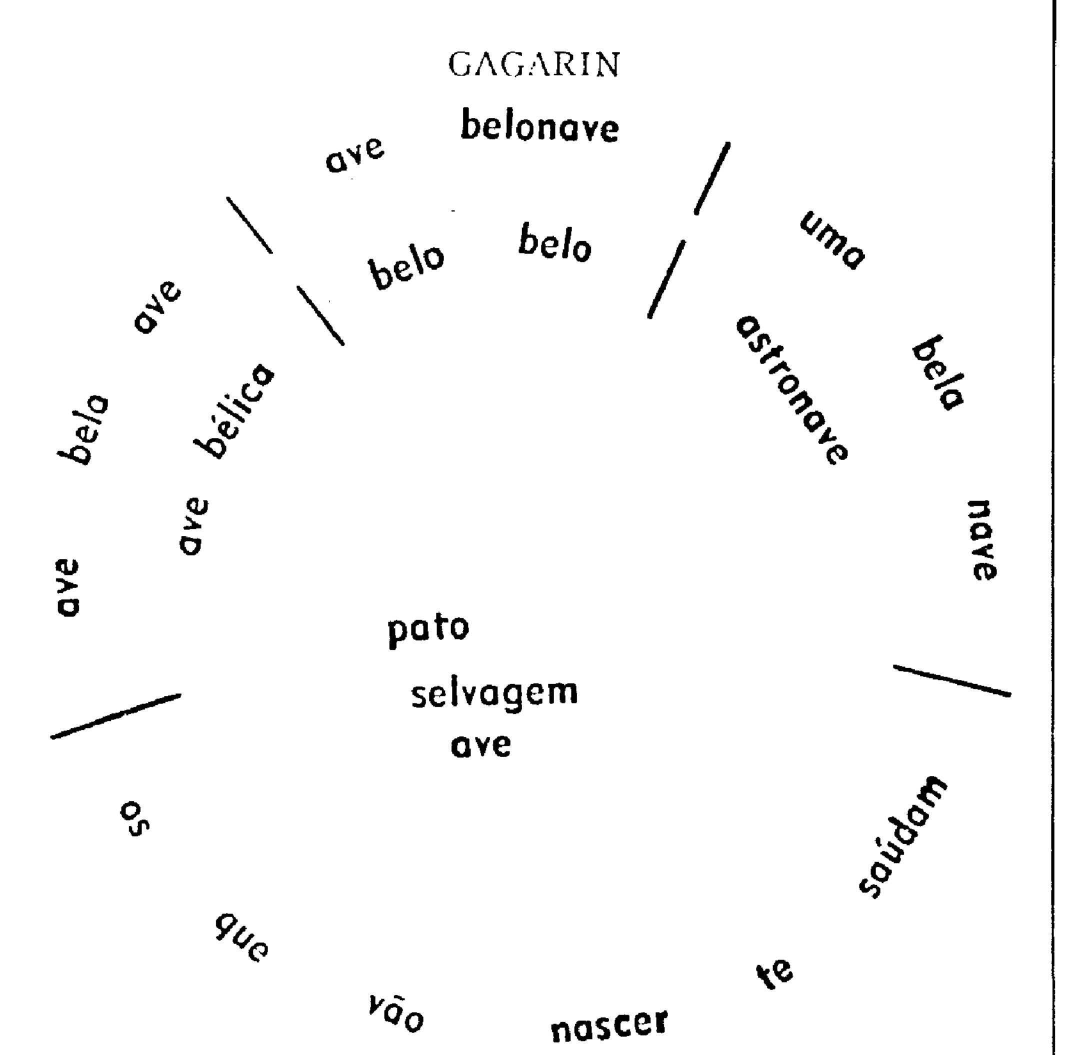


Figura 14

Pedro Xisto: «Zen». *In:* Revista *Código,* 11; Salvador, 1986. Este número especial de *Código* incluye una bibliografía extensa sobre el movimiento de la poesía concreta.

Figura 13



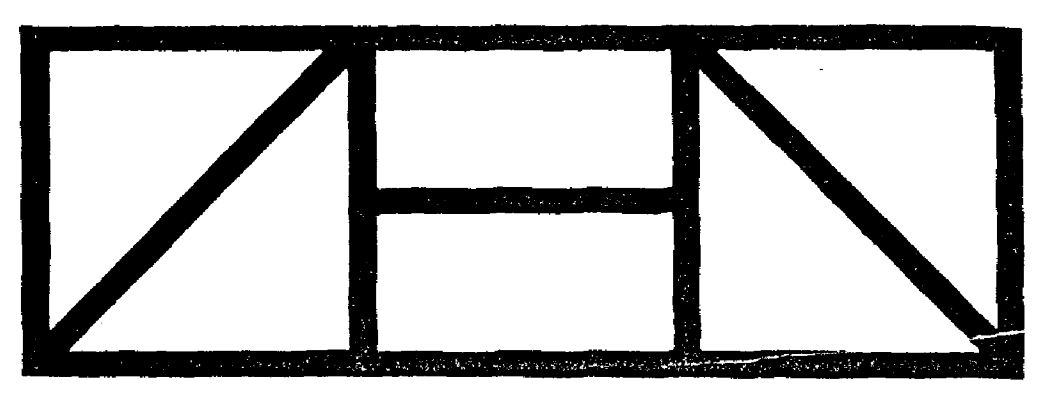


Figura 12

Cassiano Ricardo: «Gagárin». *In: Jeremias sem chorar.* Río de Janeiro, José Olympio, 1964, pág. 114.

fue posiblemente aquel que más desarrolló la consciencia de los recursos visuales en su obra, refiriendo en muchos de sus escritos teóricos sus preocupaciones con el «nuevo» concepto de la poesía. Su ensayo «Autonomismo»[26], por ejemplo, revela la profundidad de su entusiasmo. En este ensayo acuñó la expresión «linosigno» para expresar la instancia mínima que podría asumir el lugar del verso en la poesía visual. El texto «Gagárin» (de *Jeremias sem chorar, Jeremías sin llorar,* 1964), imita la forma del sputnik y emblematiza líricamente el encuentro de la naturaleza y del hombre tecnológico en la contemporaneidad: el círculo exterior del poema es un canto a la «bella ave» que es saludada «por los que van a nacer»; dentro del círculo, tres palabras en vuelo —«salvaje», «pato» y «ave»— propician la metáfora verbovisual proyectada.[27]

Tanto como Cassiano Ricardo, Carlos Drummond de Andrade (1902-87) y Murilo Mendes (1901-75) escribieron poemas en los que se percibe una conciencia desarrollada de los recursos visuales. Los poemas de Drummond de Andrade «Isso é Aquilo» («Esto es aquello») y «F» (para *forma*), de *Lição de Coisas* («Lección de cosas», 1962), suprimen respectivamente la sintaxis y el verso en una construcción combinatoria aparentemente azarosa (en «Isso é Aquilo»), además de eliminar la linealidad a partir de la distribución de las palabras (en «F»). En *Convergencia* (1966), Murilo Mendes publicó algunos «Murilogramas» y «Grafittis» —cuyos títulos neologísticos enfatizan de manera obvia la plasticidad intentada en el poema—, así como un visual «Estudo da letra V», que presenta una especie de choque surreal entre significado y forma, gracias al número de tipos gráficos usados en las «V» mayúsculas que se distribuyen por el texto, paradójicamente organizado por el verso lineal y la sintaxis canónica.

Esta tradición continúa viva, y aunque sus cambios y mutaciones son difíciles de seguir, me atrevo a señalar algunos nombres: Paulo Leminski (1945), Julio Castañón Guimarães (1951), Régis Bonvicino (1952) y yo mismo, entre otros.

Horacio Costa

[26] *Cassiano Ricardo: «Autonomismo». In: Cassiano Ricardo:* Fortuna Crítica; *Río de Janeiro, Civilização Brasileira, 1979 pags. 40-57.*

[27] *Véase Fig. 14.*

Cavidad de la luna

Poemas del yagé

V

Si la divinidad líquida ahógase
o brulle, en el calor carnal,
su playa látex —antes
que promontorios, grutas—

gránulos de negrura
oh noctiluca enardecida yergue
en la onda de conchas y cangrejos
el anillo de espuma

en la piel tensa y tenue
muelle el despeñadero en remolinos
el simulacro de su frenesí

huecos estampa en el alud coral
para que halague su volcán el ala
de un camoatí libélulas libando.

VI

*Acrílico (acre lírico)** más que esplendor volumen tornaluz luz fría luna acuática su raye (intersección de élitros, choque o ballet de vagalumes, niágara) de guante calza el espesor glaceando el manatí de una cutícula de nubes, cutis níveo, glostora de nivea, en la ampulosidad del ademán glorioso disponíase el zarpe de la raya, cuadriculado en vértigo, craquelé, sin dejar de ser ruina, pegoteado de babas, la rebaba de nácar estirada en el borde de su vaina de vals, ríspido enroque que trastoca los estremecimientos en connubios, leves, alados, casi voiles, manatíes sirena, bosques río, pues el milagro de su sobresalto, al cascar, en granadas, los aretes de esparto, les despertaba napas de coruscante ánade, vacío, vagabundo, su tersura de plumas en el cauce azaroso, no nada sino que se deja llevar, ser arrastrado, en el remolineo de las hélices por el torrente pantanoso, escándalo de espumas la ola orín, agua de porcelana en el chorro de joyas, un porlan numinoso al recubrir da vuelta al pulpo como un guante, perla que se revela en goma o nace caucho, dolido por el acre o el acíbar, en luengas marejadas de un ungüento encantado.

VII

El pie, el vaivén del pie, el empellón del piso en el empeine, lisa combinación urdía su trenza, etérea, con el coro, el ímpetu del coro, el embalse de voces en elevado enjambre circuía las lámparas de una verberación multicolor, rosada correa la que atando al desmayo el temblor de los tucos liberaba la lívida flotación de la estela en remolinos de haces, tan livianos, despeinaban el fleco con el roce de un ánima, de un aura, el rodete corona sacerdotisas blancas, limousine de charol que embarcaba los hálitos, las ansias, de derretir grisú las pompas irisadas, de rosar la grisura con un golfo de incienso, un abanico de humo, ola, orla y aureola de la luz, crucifijo estirado hasta el tonseo de miembros enyedrados, escultura de lianas barnizando torsiones de los muslos morenos, adivinados al trasluz del lino en el vaivén del pie, su ritmo, fijo en el rutilar de los colores, brillo, tenía una fijeza de marea abrazando el pantano costanero, la hoja, femenina, su brujería vegetal, hincaba en los corpúsculos de bruma la hidra, el aullido modulado de la interrogación, en el traspié, en el cimbreo que se arqueaba mojado al resbalar en los listones húmedos, aura mojada por la lama de charcos acres y en su góndola remontar el aullido, el glanduleo de las intensidades en el cieno, plásticas, o acaso isla de neón tullido entre cuyas hendiduras podía vislumbrarse, en los humores de la transpiración, el brillo de la estrella, o eran las purpurinas del vestido de noche de la diosa deseándose brillar.

* *Caetano Veloso.*



VIII

Y qué se revelaba, en el cimbreo, más que la cintilación del filamento en su fineza de medusa, la transparencia de la voz, la gárgara mucilaginosa trazando liames de cristal entre las vestes, su oscilar, en el aire rociado que se disuelve en una porosidad de receptáculos: en cada oscilación el fulgurante despedazamiento de la distancia en glóbulos de laca, en cada glóbulo una luz?

Opalescencia y lividez del rayo, fumarola de jade en su derrame, arrastraba en su rienda una cohorte de erráticas divinidades. Luz Divina. Potlatch de luz divina en el concurso de las nereidas en las ondas, en las espumas de las orlas. El granulado del recame, en cada glóbulo un soutien, laminado de esquirlas, platinado, un alma granular, haciendo coro o eco en el mareado foco de las espesas traicioneras aguas. Espinas de las almas en las aguas, granuleos del pez por arroyuelos de acrílico nevado, cobra su jade en el jadeo, el doblón del jadeo en el doblón, la sombra acaso de los sueños. O en el revés de la puntilla, a la que los jadeos, por atenuar el retumbor, plegábanse, no habitaba una anguila que, superando el foso, se transformaba en águila? O era el lagarto de las ruinas, por basurales espejados, deslizando su cola iridiscente, para yescar en la fricción del fuelle la lisura del jade.

Humedad forestal

1

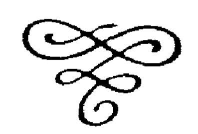
Hojarasca en peciolos titilantes, un alcanfor aguado, húmeda
la pisada del gamo en el sendero que del celeste sol
                    lleva a la liana:
                                        aguada
de dos charcos:
                    el que en un barro tibio
                    disuelve su mucilaginosa compostura;
                    el que en su sequedad orna la lluvia
de hojuelas espejeantes o filtradas
por un rayón de claridad, las sucesivas telas
vegetal descortina:
                     en la plana tersura del colgar.

2

Cavidad de la luna
en el hueco a dos aguas del pinar
                                        y abedules
temblando en el cimbreo
tenue, el viento leve
anda a hurtadillas como un gamo
multicolor en la espesura
                                lenticular.

Su errancia: alma viajada
en el circuito de penumbras breves,
                    a cada una
la ondulación del hundimiento
de la cabeza entre las hojas,
                                almo-
hada del
          gamo en el guano.

Néstor Perlongher





En la universidad*

La concepción iluminista del mundo, el sueño laico de la Razón, la ilusión del progreso, el mundo europeo moderno, en fin, se derrumbaba, y entre nosotros aparecía una generación de divertidos pensadores, escritores mundanos y duelistas de opereta, alcancé a escuchar. La voz apagada, sarcástica e hipnótica de Bastián. La oí desde la galería. Verónica y yo habíamos llegado a la universidad del obispo Trejo una hora tarde, o cincuenta años antes, ya que Bastián parecía hablar de la Argentina de principios de siglo. Lo primero que vi al trasponer la puerta del Aula Magna fue la nuca del profesor Urba. No vi a su lado al padre Cherubini, si es que el padre Cherubini existía realmente. Nadie reparó en nuestra llegada. El astrólogo, sin embargo, como si hubiese estado esperándome, giró la cabeza directamente hacia mí, como un buho, y volvió a achicar los ojitos con el mismo gesto de aquella mañana. Todo fue tan rápido que cuando creí que estaba a punto de descubrir algo extraordinario él ya se había vuelto hacia la voz de Bastián, quien, de anteojos y leyendo un texto de Lugones, ilustraba algo que acababa de decir sobre la fastuosa vanidad de los argentinos. Autosuficiencia pueril, dijo ahora, mirándome, de la cual es un buen ejemplo el tono jactancioso, pedante, autocomplaciente, de libros como *Mis memorias.* Y leyó otro párrafo. Yo pensé que era la pura verdad. Sólo que iba a servirle, como todas las verdades que usaba aquella gente, la gente como Bastián, para engañar a los demás y engañarse a sí mismo. Lo malo, pensé, es que la gente como Bastián es la gente como yo, y miré a mi alrededor, buscándote. La sala apestaba a inteligencia. Adjuntos de literatura, poetas inéditos, barbudos, futuros suicidas, críticos del porvenir, chicas. Sobre todo chicas. Innumerable cantidad de jovencitas estudiantes de Humanidades, idénticas a Juliette Greco, a Ivich Serguin en versión sudamericana, con pulóveres notables y pelo lacio, con aspecto inequívoco de psicoanalizarse en grupo. Conmovedoras con sus libros sobre la falda: su anhelo de contraer un alma por ósmosis uterina. Salvo el cantito, aquello parecía Buenos Aires. Cipayos, escuché. Era fatal. Después, todos iremos al Coto o al Florida y hablaremos de los calzones de las muchachas y, si Dios quiere, saltaremos de la mesa redonda a la cama redonda y gritaremos viva la revolución nacional. Y veo que estoy enojándome sin razón alguna. Comenzaba a sentir los efectos del cansancio, o algún otro efecto todavía sin causa

* *Capítulo XII de la 2.ª parte de la novela* Crónica de un iniciado, *de inmediata publicación en Emecé Editores, Buenos Aires.*

precisa y, peligrosamente, estaba entrando en esa zona de resentimiento e irritación desde donde, para qué negarlo, suelo proyectar sobre el mundo entero mi propia estupidez y mi propia maldad. Malo y estúpido, me sentí mejor: me sentí lúcido y bueno. Entonces te vi. Y vi, junto a vos, al mismo muchacho sombrío que unas horas antes se había cruzado con nosotros en el Calicanto. ¡Snoopy! Inclinado sobre tu hombro te hablaba al oído; vos mirabas hacia adelante y asentías. Verónica también los vio. «Vení», me dijo, tomándome de la mano: señalaba dos asientos libres que seguramente vos misma nos habías reservado junto al tuyo. Y aquello me pareció de pronto tan cínico que, cuando nos viste y sonreíste, me olvidé por completo del lugar en donde estaba. Olvidé hasta el sitio del que venía. No me importó ni mucho ni poco llegar de la mano de una mujer con la que literalmente acabábamos de levantarnos de la cama, ni me importó lo que mi conducta podía hacer pensar. Parado en mitad del pasillo, te llamé. Verónica abandonó mi mano como si ese contacto nunca hubiera existido, y sonrió de la misma manera en que aparece el arcoiris. Dos o tres señoras se dieron vuelta. Pretenciosos tilingos, decía Bastián, aficionados a la filosofía y a la Legión de Honor, entre los que desentona como un grito, por su autenticidad, la palabra bárbara de Arlt. Y ahora va a hablar de él mismo, pensé. Vos me estabas mirando con leve asombro, lo cual acentuó del todo mi malestar, pero, al mismo tiempo, me produjo una maligna alegría. Hacerte una escena en ese lugar y delante de Verónica me resultaba inmensamente agradable. No sólo me ponía a cubierto de tus sospechas, sino que además me vengaba de ella, de Verónica, aunque no supiera de qué me estaba vengando ni qué quería decir ponerme a cubierto de tus sospechas. De cualquier modo mis celos eran reales y violentos. Volví a llamarte y te levantaste.

—Hola —dijiste sonriendo, en voz muy baja—. Creí que te habían raptado.

Hablabas con perfecta y desaprensiva ingenuidad. Señalando hacia la cátedra, en la que ahora vi a Santiago, agregaste que me esperaban allá.

—Quién es ese chico —mi voz fue como un disparo. Me miraste con gesto de no comprender. Verónica ya no sonreía; aquello la desconcertó, y hasta es probable que la haya atemorizado. —Quién es —repetí.

—Pero, esto es absurdo.

—Con ese tipo nos cruzamos hoy en la calle —murmuré.

—Salgamos, por favor —dijiste.

Verónica, a quien el desconcierto le duró apenas un instante, recuperó de inmediato su aplomo y, plácida e imperturbable, fue a sentarse junto al muchacho. Salimos al patio. Veo un aljibe. Veo la estatua del obispo Trejo y, allá atrás, las torres gemelas de la Compañía de Jesús. Oigo la voz de Bastián. Insertaba a su generación en la tradición de Cambaceres y Martel. Acá empiezan las mentiras, pensé.

—Quién es. Y no me digas como hoy «no, nadie». Quiero saber qué significa ese muchacho para vos, por qué esta mañana te miró como te miró y te saludó como te saludó, por qué te reís en voz alta en las confiterías cuando él está cerca, y por qué, ahora, me lo encuentro sentado acá.



Me miraste con frialdad, casi despectivamente.

—No pienso contestarte. Esto no tiene sentido.

—Sí que lo tiene, y te suplico que no te aproveches de la situación. Sabés perfectamente que debo entrar. Contestame.

—Pero, ¿qué te pasa?

Qué me pasaba, en efecto. Ésa sí que era una buena pregunta. ¿Qué me pasaba? Visto a la distancia no es fácil de explicar. Pero a esta hora de la tarde, en este patio centenario, yo sé perfectamente qué me pasa. Me pasa que hay en Córdoba demasiadas cosas ambiguas y contradictorias, que no comprendo. No están sólo en Verónica, en vos, en Bastián o en Santiago, están en la ciudad, como si la ciudad entera con sus templos, sus clubes de putas, sus calles empedradas, sus frágiles construcciones de vidrio y aluminio junto a esas piedras y a esos árboles seculares, fuera el símbolo de algo secreto y peligroso que, por alguna razón, me ha tocado descifrar a mí.

Me di vuelta para entrar en el aula. Ahora estaba realmente enfurecido.

—Escuchame, Esteban, por favor.

Me detuve.

—Sí.

—Por qué todo esto.

La mirada matriarcal y antiquísima. Murmuré violentamente:

—Me cago en Dios; está muy claro ¿no? Quiero saber quién es ese cretino.

Con su pluma de ganso detenida entre el cielo y la tierra, fray Fernando de Trejo y Sanabria me miraba con inquietud.

—No necesitás ser vulgar —dijiste.

—Soy vulgar —exclamé. Una diversión salvaje y contradictoria, la misma cosa destructiva que sentí en la escalera, una especie de alegría feroz me arrasaba la cabeza. —Pero sí, si eso es justamente lo que me pasa. Soy vulgar. Me crié en un pueblo donde la gente, cuando se indigna, vomita horrendas injurias, se revuelca en el pasto, se desnuda gritando y se tira de cabeza al río. ¿O te parece que tengo algo en común con esos maricones de ahí adentro y esas viejas virreinales? —Levanté la voz. —Viejas menopáusicas. Que salen de sus tumbas a excitarse con la palabra cultura. Viejas chotas. Soy vulgar. Córdoba es demasiado para mí. Demasiado católica e hispánica, demasiado intensa. Y demasiado ambigua. Y hasta demasiado hermosa. No sólo soy vulgar: también soy loco. Las universidades de más de trescientos años, y lo demasiado hermoso, me afectan la cabeza.

Agregué alguna otra cosa más y te pregunté si estabas conforme. También se lo pregunté a la estatua del Obispo, quien, por lo visto, ahora parecía de acuerdo conmigo.

—Está bien —murmuraste.

Yo amenazaba meterme nuevamente en el aula.

—Vení.

Me acerqué. Me habías tomado las dos manos con un movimiento sosegado que me gustaría saber describir. Hay gestos en los que apenas interviene el cuerpo. Nacen en otro lugar, en un centro que no está en nosotros.



—Está bien —repetiste—. Está bien.

En ese momento hiciste algo perfecto y casi imposible. Cerraste los ojos con cansancio y, a pesar de tu altura, apoyaste la frente en mi pecho. Tal vez no fue en ese momento, sino en el puente; pero yo lo viví a esa hora de la tarde, en esta galería del patio mayor de la vieja universidad. Me sentí tan brutalmente conmovido que fue como si me licuaran el cráneo. Estamos solos en la galería. En otros corredores, lejos, pasan estudiantes silenciosos. Hay enredaderas en las columnas.

—Él no tiene nada que ver. Te lo juro.

Te creí.

No sé si te creí, pero tu voz tenía acento de fatiga, eso fue. No te creí: me dispuse a creer, más tarde. Creer lo que ese tono anunciaba que me confesarías, porque hablaste como si ocultaras algo que ibas quizás a revelarme pero que ya no te complicaba, y eso era lo que quería decir tu cansancio. Te besé. No recuerdo las sensaciones de mi cuerpo sino tu lenta sorpresa y, como si una puerta se abriera de golpe, la violencia de tu avidez, el furor repentino pero brevísimo de tu boca, y después tus ojos constelados de estrellas negras mirándome con desafío.

—Mejor entremos —dije.

No te movías; sólo me mirabas de ese modo. Sentí que debía hacer y decir algo apaciguador. Puse mi boca sobre el puente de tu nariz, con suavidad, y dije una estupidez.

—Soy bastante alto —dije—. Si un hombre puede besar a una mujer en la nariz, sin saltar, es bastante alto.

Sin cambiar de expresión, dijiste:

—Sobre todo si la mujer se ha sacado los zapatos.

Te agachaste a recoger tus sandalias. Tuve la sospecha de que ibas a entrar en el aula llevándolas en la mano.

—Yo me las pondría —dije.

—Quedarías muy lindo.

No cambiaba de expresión. Volví a oír la voz de Bastián.

—Está bien. —Ahora lo dije yo.— Está bien.

Te calzaste las sandalias y entramos.

Una generación innoble, había dicho Bastián y ahora lo repetía. Somos una generación innoble, rota. ¿Qué nos dejaron? Basura y retórica. Nos engañaron con Perón y fue como si nos violaran. El chico no nos vio hasta que estuvimos junto a él; Verónica, increíblemente atenta a la voz de Bastián, tampoco. La señorita Etelvina, desde la cátedra, me llamó con la mano; Santiago me miraba. Él también quiere que vaya, pensé: está solo. Pero a mí qué me importaba la soledad de Santiago. Hice una seña negativa y me llevé dos dedos a la frente como quien dice que le duele la cabeza, revienten, murmuré, mátense entre ustedes. El chico, al verme, se había levantado; te dijo algo que no entendí. «Sí, en la quinta», respondiste con voz mecánica. Él pasó a mi lado con los ojos bajos. Me senté en su lugar. «Venís risueño», murmuró Verónica. En la mesa, la voz cambió; pero el sentido de las palabras era el mismo. Y Santia-



go allá. Lo van a hacer pedazos en cuanto abra la boca, son una Cofradía. El que hablaba era uno de esos homúnculos blanduchos y verdosos, perteneciente a la subespecie de los tipejos; parecía la caricatura o el Arquetipo del ratón de biblioteca. Arquetipejo. Una laucha sapiens de grandiosos anteojos. Familia: enanus revolucionarius; fingen ser marxistas para inspirar pavor a la tía Eglantina. Cuando el pueblo argentino llevó a Perón al poder, oí, teníamos diez años; cuando la oligarquía lo derrocó... Y levanté la cabeza: aquellas eran mis propias palabras de la noche anterior cuando hablé del peronismo con Cantilo, o no eran exactamente las mismas palabras: la intención era idéntica. Sólo que en mi versión yo era inocente y en la de este tipo no se salvaba nadie. Y mucho menos yo. Desde hacía cien años en la Argentina no había más que cómplices, sólo que nosotros, dijo, ni siquiera teníamos la excusa de la irresponsabilidad. Nuestra generación, ya lo había señalado Bastián, había nacido estigmatizada por la desesperanza entre los escombros del mundo moderno y estigmatizada, además, por la marca de Caín de nuestra propia historia, pero era lúcida de ese estigma, y algo debíamos hacer con lo que hicieron de nosotros. En la Argentina sólo quedaban tres caminos: la revolución, el exilio o el suicidio. Aplausos a rabiar. Epa, pensé. Un señor intervino desde el público para señalar que el tema de la mesa redonda está siendo desvirtuado, que él no había venido para oír hablar de política. Entonces váyase, le gritó desde la cátedra el ratón, con una voz cuyo volumen y autoridad no correspondía a su aspecto físico. El señor, digno y finisecular, se levantó y se fue. Aplausos.

—Quién es el enano del vozarrón —le pregunté a Verónica.

—Un gran tipo. Callate.

—De qué generación habla, qué edad tiene.

Verónica me miró como si yo fuera uno de esos muebles indefinidos a los que no se sabe dónde colocar.

—Y a vos qué te parece —preguntó.

Vos dijiste:

—La edad de Nacho. Más o menos tu edad.

—Quién es Nacho, perdón.

—Ignacio. Bastián.

—Como revelación era doblemente molesta. Para vos, Bastián y yo, y en cuanto me descuidara, Santiago y yo, teníamos más o menos la misma edad, lo que me volvía casi matusalénico. La otra parte de la revelación era que según eso todos estábamos naufragando en la misma Nave de los Locos. La historia particular de Esteban Espósito, mi historia, estos instantes rarísimos y preciosos, mi vida, dejaban de ser un asunto personal, yo venía de cualquier parte e iba a cualquier parte junto con una multitud sobre la cual, si el ratón no estaba equivocado, ya actuaba además la amenaza del futuro. ¿Con ellos o contra ellos? ¿La historia escrita en letras mayúsculas o suicidarse? Pero precisamente, ahijadito... Me volví rápidamente hacia mi izquierda y alcancé a captar en la fila de atrás la mirada redonda y amarilla del doctor Urba,

el párpado de uno de sus ojos, cerrándose hacia arriba, con un guiño cómplice de buho. Estas cosas no suceden en la realidad, así que no me inquieto. Precisamente, pierrot, la melancólica música del pasado de cada cual y del país entero, *anche* del mundo; la dulce Beatriz que nos regalaba corbatas con caballitos de mar emblemáticos; la Plaza Irlanda y su monumento lapidario; la cabeza del abuelo Laureano Zamudio rodando por esos suelos y alcanzando a ver desde allí abajo, durante un segundo, su propio cuerpo descabezado tirando a ciegas unos hachazos; todo eso y lo que se avecina, la potencia organizadora del futuro, ya están acá, son este parpadeo entre dos fatalidades; o no te das cuenta de que el mundo se derrumba y estamos creando un nuevo tipo de sobrevivientes y que esa mutación se opera en cada uno de ustedes, de ahí que cada cual la siente como puede, como una bisagra de la historia o como metamorfosis, metafísica, metaéxtasis o metáfora... «¡Salute!», dijo el padre Cherubini llegando en ese preciso momento, «¿Te resfriastes, Lucero?» Hola, padre, dijo el profesor Urba. «Cosa fablan et argumentan in cathedra?» De la crisis de la modernidad y su influencia sobre el mulataje, dijo el astrólogo. «Vexilia regis prodeunt inferni!», dijo el padre Cherubini, «¿andiamo al Vesubio a discutir il Pater Noster?»

En la mesa volvió a oírse la voz opaca e irónica de Bastián. Santiago lo interrumpió. Verónica, a mi lado, parecía a punto de decirme algo; al oir al jujeño, sin embargo, se quedó súbitamente callada. La vi buscar un cigarrillo.

—Perdónenme —dijo Santiago—, pero todo eso de la violación, el suicidio, la historia, ¿incluye a los jujeños?

—No incluye a nadie —dijo Bastián—. Describe una circunstancia, común a ciertos argentinos. Salvo a los muy excepcionales. ¿Vos te sentís muy excepcional?

Santiago miró sobre su hombro, como si buscara a alguien detrás. Después volvió a mirar a Bastián.

—¿A mí me decís?

En un sector del aula hubo risas. Las chicas habían dejado de tomar apuntes. Es astuto, pensé, es un zorro lleno de cicatrices y cansancio. Alguien, desde el centro de la sala, le contestó en voz alta:

—Sí, a usted le habla.

Verónica encendió su cigarrillo con los ojos bajos y los dedos ligeramente temblorosos. Yo me levanto y voy hasta esa mesa, pensé. Cruz no consiente que se mate así a un valiente. No me moví. El jujeño miró con inexpresividad hacia la sala, después a Bastián, y sonrió conciliador.

—Yo hago versos —dijo, con tono contenido y muy calmo.

—Entonces deje hablar a los que tienen algo que decir —dijeron a mi espalda. La voz de una chica.

Me di vuelta a tiempo para ver que el astrólogo y el padre Custodio salían del brazo. No pude localizar a la chica.

Santiago alzó con suavidad las manos y se encogió de hombros. Un gesto casi transparente.

—Que hable, pues.



Cuando Bastián volvió a hablar me pareció notar algo extraño. Como si hablara a pesar de sí mismo, o como si ya no tuviese ganas de hacerlo. No quería discutir con Santiago. No públicamente. No quiere, sentí, tener razón a costa del jujeño. Estamos hartos de un país lleno de prohombres agonizantes y de jóvenes excepcionales de buena conciencia. Algún día, dijo, íbamos a recordar estos años como la única oportunidad que tuvimos de estar vivos. ¿O no se daban cuenta de que esta misma Aula Magna era un signo, el indicio de algo inquietante? El buen señor que hace un momento se levantó escandalizado, ése lo sabía. Sintió profanado este recinto centenario. ¿Quién se lo profanaba? Esos pulóveres y esas barbas, la palabra historia y la palabra homosexualidad y la palabra mierda (aplausos), profanación o amenaza que perciben no sólo nuestros prohombres agonizantes sino también ciertos rebeldes impolutos, en la cara mal afeitada de un hombre que se deja crecer la barba o el pelo porque se le antoja (aplausos), porque se atreve a asumir el comportamiento que le dictan sus ganas y su libertad. No se equivoquen al aplaudir; yo no digo mierda para que ustedes, sentados ahí, se sientan menos burgueses (bueno, pensé, este hijo de puta es bastante inesperado), ni quiero ganarme la simpatía de nadie; lo que yo quiero es señalar lo que hay detrás de todo esto. Y siguió hablando en ese mismo tono, apagado e hipnótico, mientras yo pensaba que seguramente tenía razón, pero que mi problema era otro. Me hubiera gustado saber cuál. Como aquel personaje que tenía dolor de muelas mientras contemplaba cómo crucificaban a Cristo. Sólo que ése sabía, por lo menos, que le dolían las muelas. Bastián y Santiago tenían algo en común, un secreto parecido a un parentesco secreto, que los hermanaba entre ellos y que los separaba de todos los demás. Ese gesto de Santiago, hace un momento, cuando comenzó a hablar Bastián. O el de los dos, a la mañana, cuando el Poeta Místico le atribuyó a Dios la versificación de sus sonetos. Un gesto hastiado o burlón, el mío, ahora, al sorprenderme pensando que quizás este hastío y este cinismo fácil, esta risa que nos dábamos a nosotros mismos fuese un dato, una pista para rastrear aquella cosa escurridiza —lo argentino—, esa quimérica esencia que hacía divertir a Lalo o delirar al Poeta Místico o asquearse a Bastián, pero que todos andábamos buscando desde hacía ciento cincuenta años. Qué disparate, pensé, y oí la voz de la señorita Cavarozzi que pedía un poco de orden y le cedía la palabra a alguien del público, quien, por lo visto, también parecía notar que una generación como la nuestra era un síntoma inequívoco de enfermedad y decadencia nacional, y exigió respeto por las niñas y damas allí presentes, lo que ocasionó un pequeño tumulto y dio lugar a que algunas de las niñas, hinchando sus núbiles carrillos como los angelitos eólicos de los mapas antiguos, emitieran un discreto pedorreo. Sí, tal vez Bastián tenía razón. Tal vez todo aquello era el símbolo o la envoltura de algo. O yo estaba inventando las causalidades y los símbolos. ¿Lo argentino? ¿Desde cuándo me importaba lo argentino? A ver si resultaba nomás que Córdoba era el ombligo ontológico de la patria y yo había ido a parar a ella como una limadura de hierro atraída por un imán. Pero aún suponiendo que Santiago y Bastián, y también el architipejo y las desmele-



nadas chicas resoplantes tuvieran algo en común, en qué se parecía a ese viejo cascajo anacrónico que ahora hablaba de la grandeza de la Patria, o al Poeta Místico, esa caricatura de un antiguo radical dedicado a hacer sonetos a la Virgen, y qué hacíamos con el honorable doctor Cantilo, especialista en pasturas intensivas y en soldaditos de madera. O quizás ahí estaba justamente la clave. Porque esa mañana, en la Ciudad Universitaria, yo había pensado Grandes Monos, y ahora sentía que ellos, el viejo cascajo, el doctor Cantilo, todos los innumerables fósiles de esa especie, eran al fin de cuentas nuestros Grandes Monos, hijos de los remotos gorilas que se hacían saltar la cabeza a hachazos en las montoneras del abuelo Laureano, vencedor de Artigas, vencedor de La Madrid, parecido a Ramírez y corriendo una carrera con Dios hace ciento cuarenta años junto a una mujer que pudo llamarse Delfina pero que era rubia y se llamó Aasta. Me volví hacia Verónica: Tenés que contarme bien lo de tu abuelo Laureano, dije, como quien hace un apunte en un cuaderno. Verónica no me prestó atención y yo me di cuenta de que mi pensamiento iba dando saltos de canguro a impulso de las palabras que resonaban en aquella sala, ya que, allá adelante, alguien hablaba de la herencia de las montoneras y de Facundo Quiroga, tan orondo, yendo en coche al muere. ¿Quién comanda esta partida? Y el otro arrimó el caballo y dijo yo, y ahí nomás le descerrajó un trabucazo entre las cejas. Qué bárbaros éramos. Hubo una época en que hasta la palabra bárbaros quería decir algo, se pusiera uno del lado de adentro del coche o del de afuera. Tengo que romperme bien rota el alma con ese tipo, con Bastián, tiene mucha razón Santiago, deduje súbitamente. Ellos, Bastián y Santiago, son algo así como el eslabón perdido. Un estado intermedio entre Cantilo o los cascajos y quienes vendrán después de mí. Quién sabe, a lo mejor el país ya está maduro para dar una pareja adámica de argentinos. Lo malo es pensar, como ahora, qué tengo que ver yo con todo esto. O tal vez ser argentino sea justamente esta soledad. Como ir a contramano en una escalera mecánica mirando la cara de los otros. Una cualidad negativa: no ser algo. Ni europeo ni americano. Cuántos vamos a quedar todavía en el camino para que se dé el primer antepasado. Lo curioso de nuestra condición: no tener historia o tener una historia de tres por cinco y, sin embargo, sentir que todo lo realmente nuestro pertenece al pasado. Y al mismo tiempo no encontrar el pasaje hacia el origen. Como decía Lalo, los alemanes descienden de los germanos, los franceses de los galos, hasta los gallegos tienen linaje, hasta los mexicanos, celtíberos o aztecas, únicamente los argentinos descienden de los barcos. América había venido mal parida, decía Lalo, qué se puede esperar de un anormal que se embarcó con unos delincuentes rumbo a la isla de Cipango y se encontró con esto, y encima se llamaba Cristóforo Colombo. ¿Me miraron bien?, preguntaba Lalo. Mido un metro ochenta y cinco, soy rubio y de ojos grises, qué corno tengo que ver con el negro Falucho o con Santos Vega y no lo digo por tilinguería sino por desesperación, ser argentino es como ser hijo de nadie y, como opinaba un hombre sabio, ser hijo de nadie es ser un hijo de puta. Desesperación, desesperanza ¿no serían precisamente ésas las palabras clave para descifrar el sentido de lo que otros



llamaban la tristeza argentina? Porque descender de los barcos no era sólo una broma, era una metáfora del destierro. Aquellos españoles y, más tarde, todos aquellos europeos rotosos y desesperados que habían abandonado una aldea de España o un pueblito de Sicilia y subieron a esos barcos, aquellos sirios, armenios, judíos, libaneses, aquellos alemanes que viajaron hasta la Rusia de Catalina y de allá vinieron a dar a esta tierra de desolación sin recordar ya cuál era su origen, habían traído con ellos la melancolía de lo perdido para siempre, la nostalgia del lugar al que no se regresa. ¿De quiénes éramos hijos? De aquellos iniciales delincuentes españoles y de estos otros rotosos que llegaron después, que descendieron de sus barcos y nos dieron por alma la memoria de su tristeza. Había entonces, pese a todo, un espíritu argentino, una memoria colectiva así como hay una memoria personal; tal vez es eso lo que da forma a lo que llamamos historia. Y entonces tenían razón Bastián y hasta el architipejo cuando hablaban de darle un sentido nuevo a la historia, de empezar a ser; de hacer algo con lo que se había hecho de nosotros. Y, sin embargo, en el fondo de toda esta necesidad de existir, qué manera de odiarnos unos a otros, cuánto rencor y resentimiento. Sectas, clanes, cofradías, tribus, castas. No había más que echar una ojeada a esa misma Aula Magna para sentirlo. La inteligencia del país, estaba diciendo ahora la Cavarozzi, lo mejor de la inteligencia argentina y de una nueva y pujante generación cuyas obras ya hablan por sí mismas (¿qué obras?, ¿a quién hablan?, ¿por qué estoy perdiendo él tiempo con estos disparates?). Cada uno una república personal, en guerra con todos los otros. Qué manera de malquerernos y despreciarnos, sobre todo despreciarnos, yo a Bastián y a Cantilo y al architipejo, Bastián a mí, Santiago a todos. Ahora sé que Santiago a todos.

¿O no era Santiago quien estaba hablando desde hacía por lo menos veinte minutos?, ¿o no era la voz de Santiago sobre la que cabalgaba a saltos mi pensamiento? Era la voz de Santiago y, por si fuera poco, no era una voz sobria. Lo cual explicaba el nuevo cigarrillo de Verónica y sus ojos de hechizada, fijos en la cátedra, y su boca anhelante, suponiendo que haya alguna razón para que esta mujer, que acaba de acostarse conmigo, esté pendiente de las palabras del jujeño, quien ahora repetía aquello de que tal vez ya estábamos maduros para dar un antepasado adámico, siempre y cuando no hayamos tenido la desgracia de llegar al mundo justo en el momento en que la función se termina. «Pero de qué habla», oí en la fila de atrás. «No tengo la menor idea y me parece que él tampoco». Yo sé, está diciendo el jujeño, pero no me pregunten cómo lo sé, que ha llegado el momento de cometer una gran locura. Mi colega de los grandes bigotes, nos señaló esta mañana las virtudes terapéuticas de la Gracia Divina, mi hermano inteligente, mi querido Bastián, la necesidad de acompañar con actos a la historia, yo no quiero discutir con nadie ni tengo voluntad para probar nada de lo que digo, pero creo que estamos en edad de recurrir a otros poderosos auxiliares. El problema es qué pasa después con el alma, claro. Ustedes se preguntarán qué alma, no el alma nacional, no, del alma nacional ya han hablado bella y armoniosamente mis hermanos generacionales, yo hablo del alma. Lo malo es que algunos

ya la hemos perdido por una docena de empanadas salteñas, un jarro de vino tinto y dos, o tres, tres changos hijos de uno, en los que también habría que pensar seriamente antes de tomar ciertas decisiones. «Está borracho», dice la voz de la fila de atrás. «Lo que pasa es que es jujeño», dice una señora. En realidad lo que tengo que aportar a esta mesa redonda viene a ser más o menos sencillo, ustedes háganse cargo de la intención, más que de las palabras. Yo soy un poeta que ya no cree en las palabras, o para decir la verdad, un poeta que nunca creyó en las palabras. Creo en el lenguaje, una esfera superior a la que muy raramente llegan las palabras, algo así como la música, y sólo los sordos pueden confundir la música con las notas, justamente, justamente lo que intento decir tiene mucho que ver con la música, se trata de una cierta música, porque a mí me parece que el diablo y no Dios va a tocar el violín en las próximas fiestas. Siempre y cuando nos quede tiempo para empezar la fiesta. No me pregunten cómo lo sé, pero les doy mi palabra de que estamos viviendo un tiempo endemoniado y dejado de la mano de Dios, y sólo aquellos que acepten las condiciones de esta intermediación candente, de esta candente alcahuetería, po-



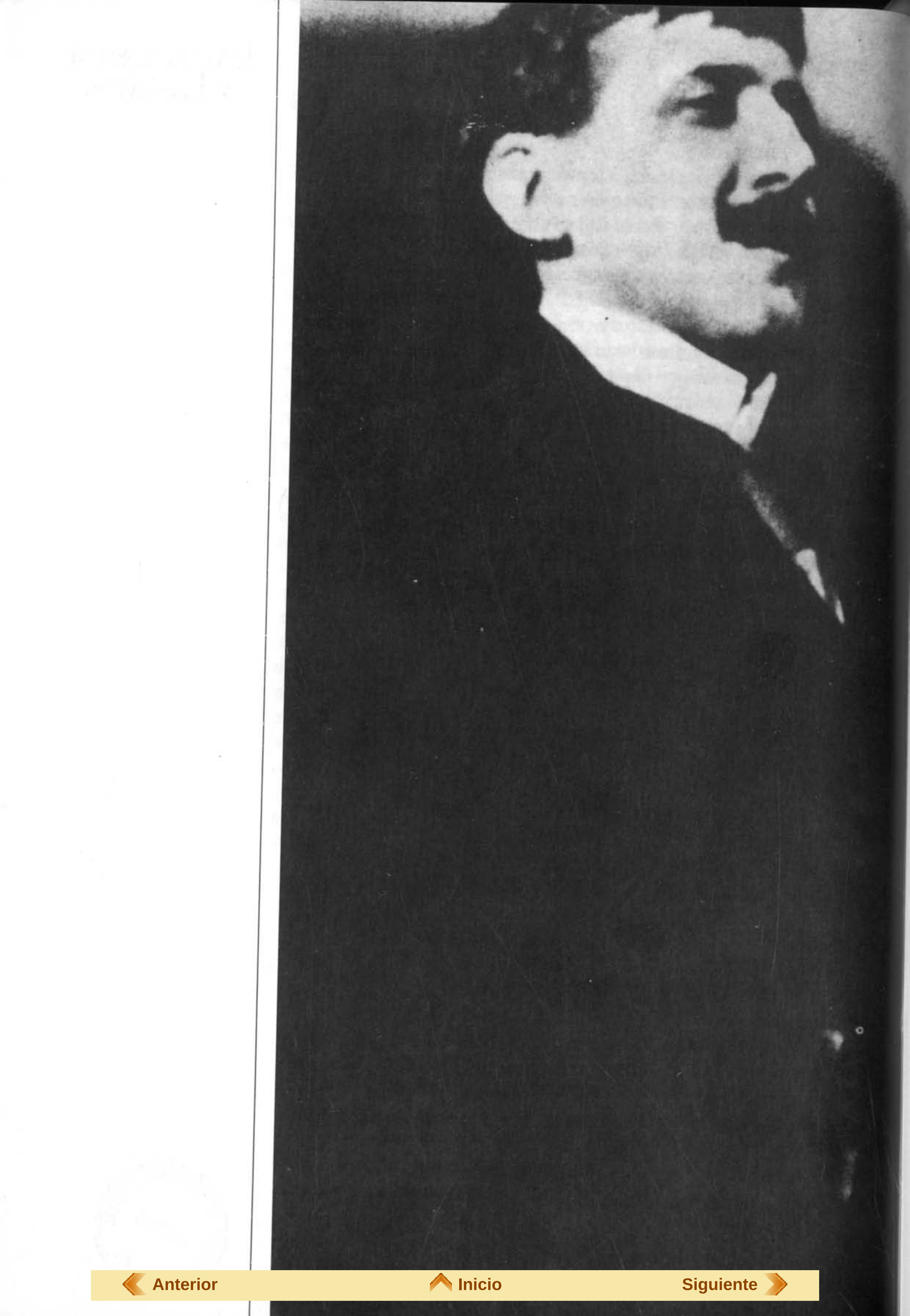
Colegio Monserrat. Universidad Nacional de Córdoba. Argentina



drán soportar de hoy en adelante el peso de la poesía. Yo no sé si ustedes se dan cuenta de que la crisis del mundo moderno y el problema del ser nacional, temas para mí misteriosos de esta reunión académica, me importan por el momento un soberano carajo. No quise decir eso, perdón, quise decir que en mi carácter de jujeño carezco esta tarde de elementos conceptuales para analizar el tema. En cambio, donde hubo un poeta cenizas quedan, para expresarlo proverbialmente. Vean, es muy cierto lo que dijo acá Bastián. No sólo por los motivos que él cree, pero es cierto. Estamos solos, rotos y a medio matarnos, somos argentinos, somos los descendientes bastardos de una familia que nació putativa y, por si fuera poco, entramos por la puerta de servicio del mundo moderno justo cuando la casa entera del hombre se viene al suelo. Ése es un gran problema, no lo niego, es un problema histórico y nacional, es un problema para ponerle los pelos de punta a cualquiera; pero, ¿cómo decirlo sin ofender a nadie?, yo tengo un problema mío. No sé si conocen la fábula que les voy a contar; creo que allá en el fondo hay por lo menos uno que la conoce. Había una vez un judío o un romano con dolor de muelas, hará dos mil años. Estaban crucificando a Jesús y él comprendía el pavor y la grandeza de esa muerte; por alguna razón podía entender, con la cabeza, que estaba ante uno de los momentos más augustos de la historia humana. Pero no podía sentirlo en su corazón. Y no podía sentirlo porque le dolían las muelas. Mi dolor de muelas, esta tarde, tiene que ver con la poesía. Todo el mundo, esta tarde, parece tener dilemas históricos, nacionales, planetarios. Yo tengo un problema formal, no sé si me entienden lo que les quiero decir. «No señor, no le entendemos», dijo una voz violenta. «No está borracho, está loco», dijeron atrás. «Qué imbéciles, Dios mío», dijo Verónica. Bastián había puesto una mano sobre el brazo de Santiago como si tratara de hacerlo callar. Santiago retiró suavemente el brazo y, con toda naturalidad, sacó su cantimplorita del bolsillo del pantalón. Echó un trago y la guardó. Enseguidita me van a entender, dijo. Y habló. Habló media hora más. El sonido arrastrado de su voz era hermoso y grave, resonaba en el silencio del aula, repentinamente atenta, como si hablara en otro idioma. En mitad de una frase, bruscamente, se quedó callado.

Se levantó y se fue.

Abelardo Castillo





Lectores de Proust

I

Toda lectura es, al menos como proyecto, infinita. En el caso de Proust, si se permite la licencia, aún más infinita. La producción crítica generada por Proust es incesante y cada año aporta sus títulos. Por ello es interesante volver a los comienzos, gracias, sirva el ejemplo, a la reedición facsímil del número que dedicó al novelista la *Nouvelle Revue Française* con motivo de su muerte (tomo XX, décimo año, nº 112, enero de 1923). La empresa ya editaba a Proust por esas fechas y el homenaje no deja de tener cierto aire de desagravio pues, según sabemos, Gallimard había rechazado los originales de *Du côté de chez Swann,* nada menos que por dictamen de André Gide. El editor y el consejero tuvieron, pues, ocasión y tiempo de desdecirse.

Proust murió el 18 de noviembre de 1922, en un año crucial para la literatura de nuestro siglo, ya que coinciden en él las primeras ediciones entre otras obras, de *The waste Land* de T.S. Eliot, *Sonetten an Orpheus* de Rilke, y *Ulysses* de James Joyce. A esas alturas, la mitad de la novela proustiana permanece todavía inédita y ello hace más llamativa la agudeza de la crítica, que sólo puede conocer los volúmenes aparecidos en vida del autor. Agudeza y predicamento, pues vemos a algunos de los lectores y pensadores más notorios de la Europa coetánea, interesados de lleno por el fenómeno *Recherche.*

Estamos, entonces, ante los «primeros» lectores de Proust y cabe señalar lo sugestivo de una relectura de aquellas lecturas, hoy, cuando tantas miradas han tejido una auténtica telaraña de discurso sobre las tres mil páginas de la obra. El tiempo, el proustiano Tiempo, incide sobre nuestros puntos de vista. En algunos casos, aquellos lectores circunscriben un campo que aún trabajamos. En otro, la caducidad autoriza la obra de los años.

Es un momento de posguerra. No sólo en el almanaque, ya que la contieneda ha terminado en 1918, sino en las mentes de unos europeos aquejados por una enésima ola de nacionalismos. Parece patética y necesaria otra guerra para deslucir, definitivamente, el fenómeno. Los nacionalismos revisan la primera experiencia de la vanguar-

dia. En Francia, al cosmopolitismo futurista se enfrenta el llamado a la razón, la defensa del dibujo nítido y la melodía, como rasgos del espíritu francés. Y estas inquietudes no son ajenas a ciertas aproximaciones que se hacen, entonces, a Proust.

Albert Thibaudet, por ejemplo, sitúa a Proust junto a Paul Valéry como los dos grandes nombres que la literatura francesa produce en la posguerra. Y en ambos ve algo común: son dos escritores que pasaron por un largo período de silencio (unos veinte años) y que parecen haber retomado la tarea (con *La jeune parque* y la *Recherche)* por estímulo de la guerra misma. Respuesta de la creación a la masacre, de la palabra al silencio mortal que sigue a la batalla.

Thibaudet «rescata» a Proust para la tradición francesa, subrayando sus vínculos con el memorialista Saint-Simon y con Montaigne, fundador de ese género sin confines donde todo cabe, el ensayo. Recalca algo que la crítica posterior ha vuelto a señalar: el ocio como condición de la cultura. Paralelamente, el desdén de Proust por el mundo del trabajo, a lo que cabe matizar que, si bien la novela proustiana transcurre entre ociosos y algún marginal, tiene un protagonista laborioso, que es el narrador, rodeado de trabajadores domésticos, a contar desde la mítica Françoise. Por ello, cabe hablar, más bien, del ocio productivo del arte, su productividad libre y no compulsiva, como la del trabajo asalariado.

Proust acepta ser relacionado con la nutrida herencia de los moralistas franceses, sobre todo los del barroco, que tan agudamente ha estudiado Paul Bénichou en su *Morales du Grand Siècle.* Estos moralistas fundan una tipología que es, obviamente, moral, pero también psicológica, y sobre esta psicología moralizante de los caracteres humanos trabaja la gran novela francesa del siglo XIX. Gide lo ha visto con inteligencia en sus conferencias sobre Dostoievski, donde opone la psicología de la contradicción del novelista ruso a la psicología «compacta» de la conciliación, cuyo ejemplo supremo advierte en Balzac.

En cuanto a Montaigne, aparte de su socorrido escepticismo, resulta un antepasado de Proust en el sentido de que, intentando un discurso abierto y divagante sobre su propio yo, acaba deambulando por el mundo. El adentro y el afuera actúan, en Montaigne, como espejos mutuos, lo mismo que en la novela proustiana, puesta en escena de la memoria sobre el tablado del lenguaje. O, si se prefiere, la viceversa. Pero hay, además, lo que indica Jacques Boulenger: la glosa de la glosa, el «entreglosamiento», el bordado sobre el bordado, figura esencial de toda cultura, el discurso infinito que es colación y crítica de otro discurso. Montaigne y Proust son el eco de una fantasía tardomedieval, umbral de la modernidad: la suma. Sólo que, al ponerla en práctica, la ponen en abismo y demuestran su inviabilidad, sometiéndola a la crítica del discurso imposible.

En la dicotomía de Gide, Proust cae, entonces, más del lado de Dostoievski que de Balzac. O, si se quiere, desmonta a Balzac desde la analítica de Stendhal pasada por Dostoievski. Esto crea un problema al patriotismo de Thibaudet, que se ve obligado a inventarse la categoría del «franco-judío». En efecto, Montaigne y Proust eran



de madre judía (el primero, de sefardita). Al elenco se agrega, cómo no, Henri Bergson.

Robert de Traz lleva al extremo su chovinismo, sosteniendo que Francia no es el país del azar y que las virtudes proustianas (programa de conjunto y misión de coherencia) son atributos raciales del espíritu francés ¿Por qué no del hebreo, podríamos sospechar? Algunos católicos franceses, como Henri Ghéon y François Mauriac, en cambio, se acercan al escritor con «reservas y tristezas» como tales católicos, lo cual no excluye la respetuosa admiración. Mauriac verá siempre a Proust como el gran renovador de la novela francesa, cuyo modelo de construcción del personaje advierte en Benjamin Constant.

Un Proust metido en los meros límites de la historia literaria francesa es algo quirúrgico y reduccionista. No podemos entender a Proust, cabalmente, sin pensar en sus antepasados nacionales, pero tampoco apelando sólo a ellos. Y esto, no exclusivamente por la universalidad de sus lectores, la mayoría de los cuales lo conoce traducido, sino por las precedencias anglosajonas que él mismo ha indicado con claridad. En carta a Robert de Billy (1910) confiesa que ninguna literatura tiene para él un poder comparable al de la inglesa y norteamericana. Thomas Hardy, George Eliot, Robert Stevenson, Ralph Emerson son inexcusables, así como el punto de vista que propone Henry James y el impacto decisivo, aunque indirecto, de Edgar Poe en el simbolismo, a contar desde Baudelaire y pasando por Mallarmé.

Más abajo incidiremos sobre John Ruskin, leído con devoción y traducido a medias con su madre, desde un inglés sumario y más ruskiniano que británico. A través de Ruskin, Proust dialoga, aún sin saberlo precisamente, con la herencia romántica alemana y su huella es advertida tempranamente. Cuándo no, es Valéry quien describe esta relación: la novela parece un sueño por sus coincidencias formales. «Todos los desvíos les pertenecen» *(tous les écarts leur appartiennent)*, dice el poeta, sin olvidar que estaba casado con una de las bailarinas de Degas y que *écart* es, justamente, ese paso de baile en que la danzarina se abre de piernas sobre la tierra. «Un infinito en potencia» define Valéry a la *Recherche:* imposible una más condensada fórmula para «atrapar» al discurso romántico, al discurrir del *roman.* Lamentablemente, por una ocurrencia cervantina, hemos pospuesto la palabra española «romance», que nos vendría mejor al caso. La propiedad de todos nuestros recuerdos, de combinarse entre sí, es, efectivamente, infinita en potencia. De ahí que los personajes de Proust sean simbólicos y propongan un simbolismo de la novela.

Esto permite desdeñar, una vez más, la cuestión de los modelos y las claves en la obra proustiana. Si los nombres propios remiten a símbolos, no se trata de retratos ni de conjeturas chismosas sobre quién es quién en la *Recherche.* El mismo Proust lo aclara en una carta a Jacques de Lacretelle: «...la realidad se reproduce por división, como los infusorios, tanto como por amalgama». El relato «avanza», pues, por proliferación, y no se dirige a completar caracteres, ni, mucho menos, a señalar referentes «reales».



Ortega, que colabora en el citado número de la *Revue* (con un ensayo de precoz agudeza y una incumplida promesa de continuación que redunda en fragmento, según solía hacer Ortega), se ve autorizado a decir que Proust nos propone una nueva relación con las cosas, transformando radicalmente la perspectiva literaria heredada: en lugar de la visión a vuelo de pájaro de la novela decimonónica, una «deliciosa miopía». No la lente convergente de la lupa o el microscopio, como tanto y mal se ha repetido, sino la lente divergente que corrige la miopía, una suerte de telescopio invertido que nos permite ver, irónicamente, como lejanas, las cosas inmediatas y desvalorizadas por el hábito.

Tal reforma de la visión novelesca produce algunas consecuencias también tempranamente apuntadas por la crítica. La primera es la disolución del sujeto en el sentido clásico de la palabra. El hiperanálisis aniquila al yo individual, dejando de él la huella gramatical que permite la escritura. El Yo se minimiza en una manera o muchas de decir «yo». Middleton Murry entiende que con Proust acaba la época del yo individual (léase: confesional) que abre Rousseau.

Desde luego, este libro de falsas memorias que liquida un siglo de confesionalidad romántica, no carece de antecedentes. George Eliot (tan admirada por Proust, según se dijo), Turguéniev, Tolstoi, Dostoievski, entre otros, ya han hecho antes que Proust esta extensión del personaje sobre el lecho de Procusto que es el tiempo. El novelista no muestra ya cómo el carácter del personaje se mantiene, sino por el contrario, cómo se altera o, por mejor decir, cómo deviene *otro.* Proust se preocupa de hacer visible el trabajo del tiempo sobre el personaje, exacerbando el tópico romántico del desacuerdo entre el yo y el sí mismo *(Ich/Selbst).* En parte, ya Edmond Jaloux observa el proceso y más lo perfila Paul Desjardins con estas palabras: «El *individuo* es una ficción legal del Occidente moderno, necesaria para prever los diferendos entre la sociedad y sus miembros». Podría agregarse que también es una ficción ética, pues tanto la moral como el derecho actúan a partir de un sujeto que es siempre uno y el mismo, de manera que puedan exigírsele responsabilidades y aplicarle castigos o premios.

Desjardins atribuye a la guerra este proceso de desvanecimiento individual, a través de la figura del soldado desconocido. Cae el nombre y, tras él, se advierte que no hay una realidad sustancial. El cuerpo muerto es ajeno al nombre, es un «cuerpo extraño». Tal vez exagere Desjardins en cuanto a la importancia de esa guerra en particular. El proceso de disolución del individualismo viene de antes, desde cuando se impone, precisamente. Rousseau y Stirner se enfrentan a Novalis y Jean-Paul, anticipando éstos a Schopenhauer y a Freud. Aún más: si se quiere, la renuncia a la identidad individual que proyecta al sujeto en una dispersión universal es el ideal del Fausto goetheano: perderse en la totalidad fluyente, *panta rei.* El universo es volátil (como una mariposa, digámoslo con una imagen muy de la época) y sólo se estabiliza sometiéndose a las leyes de la costumbre. Rompiendo con la obediencia al hábito, Proust cuenta cómo nuestro yo de ayer nos resulta extraño: somos un momentáneo



fantasma de nuestro pasado y no nos pertenece siquiera ese «alma momentánea» (cf Henry Bidou). Nuestras imágenes sucesivas nos desalojan de nosotros mismos. Es curioso y riguroso observar cómo la física teórica contemporánea de Proust (Einstein, Niels Bohr, Heisenberg, Max Planck) trabaja con los mismos problemas de crisis de identidad en la materia.

Esta nueva visión del sujeto implica, desde luego, una crítica a la noción recibida de memoria. Si Balzac trabajó con la observación del presente (el discurso narrativo es coetáneo al acontecer que refiere, tradición que hereda el realismo) y D' Annunzio accede a la «memoria activa», Proust critica a ambas y sitúa la memoria en el principio retrospectivo: rememorar es un acto que ocurre dentro de su tiempo inmanente, su *durée* (cf Benjamin Crémieux). El objeto rememorado cambia, a su turno, de calidad, y así observa Ortega que Proust no elabora el recuerdo de las cosas sino el recuerdo del recuerdo (hoy diríamos que hace funcionar a la metamemoria). El recuerdo se vuelve cosa. Por eso no restaura el tiempo perdido, sino que construye sus ruinas, como en esos parques del XVIII donde aparecen restos apócrifos de columnas romanas o pirámides egipcias.

Otra crítica consecuente va dirigida a la psicología de los sentimientos. Lo mismo que Freud, Proust nos advierte que nuestros afectos tienen por función mentirnos y que es tarea tanto del psicólogo como del escritor, según señala Jacques Rivière, resistir a su testimonio, desenmascararlos (la famosa *Entlarvung* romántica). Proust, más que analizar los afectos, los critica, sobre todo en lo que constituye su lenguaje consolidado, su retórica. No hay lenguaje que «exprese» al sentimiento, sino lo contrario. La expresividad sentimental es hipócrita, es el antifaz del actor. El hombre es el artista del autoengaño y el artista lo es del desenmascaramiento. No hay, en Proust, un correlato entre sentir y decir, ni hay hechizo de la «intimidad afectiva». El poeta es fingidor, dirá Pessoa. Fingidor pero no mentiroso: productor de la fábula del mundo, lo que-se-dice-de, el cartesiano *Mundus est fabula.*

Emma Cabire habla de la «concepción taoísta» del amor en Proust. En efecto, el novelista nos muestra cómo el ser amado (Odette para Swann, Rachel para Saint-Loup, Albertine para Marcel) es el obstáculo material en que ancla nuestro deseo, se obnubila y cree alcanzar su meta, que es intangible. El sujeto proustiano es deseante, quiere amar y no ser amado. Lo mueve la esperanza de la posesión, que es incontrastable con el ser amado y deriva, normalmente, hacia una serie de objetos fetichizados o a la conversión del amado en objeto. El amado huye del amante y es presa inalcanzable del furtivo cazador sentimental, sometido a una «enfermedad de la imaginación» que consiste en una proliferación innumerable de imágenes del ser amado, que aparecen, justamente, siempre, donde éste no está.

En Proust la enfermedad es positiva, en tanto productiva. Quien narra la *Recherche* es un niño que el padre abandona junto a su madre, que lo despide de la identidad diurna con el beso nocturno, la puerta del sueño y la disolución. El narrador es hijo del deseo materno, que lo quiere enfermo, postrado en su cama y encerrado en una



alcoba, como Noé en su arca (la figura es de Gide). Enfermo quiere decir clarividente, según la antigua creencia en la enfermedad como extrema sensibilización visionaria de los sentidos. Estar enfermo, estar afectado por soportar un afecto, el que aleja a la madre de la alcoba y la mantiene detrás de la puerta. El decreto paterno sería algo así como «quédate para irte».

De algún modo, Proust recupera una vieja tradición francesa, la teoría barroca del afecto, según la expuso Descartes en su *Tratado de las pasiones del alma.* El sentimiento cartesiano es activo, pero la pasión se padece, es pasiva. El deseo se dirige al futuro, lo define como deseable, así como el amor se encamina hacia el sumo bien, sorteándose en el camino los obstáculos que son los seres de los cuales nos enamoramos. La pasión, al padecerse, nos lleva a la ilusión del pasado, en la cual se funda la crítica de la memoria. La base de la vida afectiva es, para Descartes, la admiración, el sentimiento elemental que consiste en considerar un objeto como nuevo, raro, extraordinario. Este es, también, el punto de partida de Proust en su crítica al sentimentalismo tradicional.

El narrador proustiano es un sujeto inmóvil (más sujeto que nadie) que contempla un mundo fluyente. Se vuelca en los demás para disociarse en ellos, como un niño en su cuarto de los juguetes o en la cámara de espejos de una barraca de feria (en Proust: la linterna mágica). La escena del adormecimiento retrae a la infancia: nos dormimos siempre en el mismo momento en el que nos hemos dormido por primera vez. La disociación proliferante es un producto infantil, la capacidad de desviarnos por lo polimórfico, según diría Freud. De allí, también, la reactivada facultad de admirar, de verlo todo de nuevo. El escritor es un infante, un *infans,* alguien que está aprendiendo el lenguaje para narrar su historia inacabable.

II

Italia ha sido un país precoz e intensamente proustiano. Ya en diciembre de 1913, apenas aparecida en Francia la primera edición de *Du côté de chez Swann, La Rassegna Contemporanea* ofrece un artículo de Lucio D' Ambra donde se proclama al ignoto novelista como el nuevo Stendhal. Lo mismo dirá el poeta Giuseppe Ungaretti en *L' Azione* de diciembre de 1919, cuando Proust recibe un disputado Premio Goncourt por *A l' ombre des jeunes filles en fleur.* Los italianos tuvieron sobre los franceses la ventaja perogrullesca de no serlo. Nada debían a Francia y, a la vez, mucho. No tenían un Proust local que oponer y eran, finalmente, el país inventor de las vanguardias.

Al librarse de responder por una herencia nacional, la crítica italiana tuvo, desde siempre, un punto de vista más ecléctico, por ello más amplio y «europeo» que la francesa, a lo que conviene añadir una fuerte impregnación filosófica, si se quiere de cuño germánico, mucho más importante que en Francia. En 1922 Emilio Cecchi estudia la influencia de la literatura inglesa (sobre todo del insospechado George Me-



redith) sobre Proust. Un habitante de Italia por aquellos tiempos, Ezra Pound, define, en tales fechas, a Proust como «un Henry James pasado por el simbolismo».

He podido recontar cuatro traducciones de la *Recherche* al italiano, lo cual es un indicio muy elocuente de interés lector. Einaudi (1963) la confía a la dirección de Paolo Serini, contando entre los traductores nada menos que a Natalia Ginzburg. En 1978, la misma casa presenta otra, a cargo de M. Bongiovanni Bertini, con prólogo de Giovanni Macchia, tal vez el más notorio especialista en literatura francesa de Italia. La traducción de Giovanni Raboni, supervisada por L. de María, es editada por Mondadori entre 1983 y 1989. Finalmente, Newton Compton lanza en 1990 una versión colectiva, al cuidado de Paolo Pinto y Giuseppe Grasso.

Eventos proustianos han sucedido en Italia con regularidad, entre los cuales cabe recordar el monográfico de la revista *Letteratura* (Florencia, 1947), por los veinticinco años de la muerte, y un simposio internacional por el centenario del nacimiento (1971) en la muy proustiana Venecia, cuyas actas fueron editadas por Liviana, en Padua (1973).

Los citados Pinto y Grasso han reunido, bajo el título de *Proust e la critica italiana* (Newton Compton, Roma, 1990) una extensa colección de trabajos proustianos producidos en Italia, desde el premonitorio de D' Ambra hasta la actualidad. Es notable advertir entre las firmas a la mayoría de los grandes críticos y pensadores italianos, junto a algún novelista notable, como Alberto Moravia. Parece que Proust ha sido una asignatura obligatoria. Hasta existe una evaluación de época, como la que hace Sergio Solmi en 1947, durante la inmediata posguerra. En ese tiempo, Proust aparece como un monumento de épocas difuntas, una «suerte de Atlántida remota en la memoria de los hombres». Son años de literatura apasionada por lo contemporáneo, «comprometida», existencial y desgarrada por la condición europea convulsa y ruinosa de los cuarenta.

Proust es, en tal contexto, un escritor inactual (en el sentido despectivo de la palabra, no en el elogioso y proustiano) para el que la acción es engañosa y, finalmente, imposible, un tejido de situaciones irresolubles, recogidas por una conciencia pasiva. Lo que denominamos realidad son esbozos o residuos de acciones, tics, manías, deformaciones mundanas o profesionales, estados pasivos de un paralizante sufrimiento (de nuevo: la pasión): precisamente, lo opuesto a la acción como orden del día, como intervención en el flujo del presente, como compromiso consciente con las parcialidades «buenas y justas» de la historia. Un Sartre más sartriano que el maestro sería la figura opuesta a Proust.

El universalismo de la crítica italiana no ha desdeñado considerar a Proust dentro del sistema literario francés, acaso como una actitud comparatista de alcance. De nuevo, universal. Ya en 1933, por ejemplo, Maria Luisa Belleli estudia la raigambre francesa de Proust a partir de lo dicho por Thibaudet (recordado páginas atrás) y Fernand Gregh. Hay una línea de pensamiento o, mejor dicho, de actitud escritural ante el pensamiento, que parte de Montaigne y llega a Gide, pasando por Renan y Barrès: individualismo, dilettantismo. Luego hay la cuestión de cuán judío es Proust



y cómo conciliar su hebraísmo supuesto con el espíritu francés (*esprit:* fantasma, alcohol, ingenio). Proust es inteligente y perseguido no sólo como individuo, sino como raza secular, discurre Gregh. Hay en él la aceptación plena del «propio ser», sin nada de cristiana humildad. Pero hay también, valga la paradoja, una ausencia de Dios que lo aleja de la Biblia. Dios no aparece en Proust ni en su religión del arte, que es una suerte de panteísmo promiscuo: ni amado, ni renegado, ni rencoroso, ni odiado. Proust considera el mundo histórico como una *Vanitas* barroca que se remonta al *Eclesiastés,* pero que se resuelve en inmoralismo individualista, en nietzscheísmo neopagano. Es un autor de enciclopedias y sumas culturales pero completamente contrario a cualquier sistema. No sigue un modelo orgánico, sino al propio y errante pensamiento: la memoria.

Otro fuerte vínculo con la cultura francesa advierte Moravia en Proust al hacer (como Walter Benjamin) del esnobismo, el centro de la novela. El esnobismo anima los cambios que intervienen en la dinámica de la sociedad francesa y contribuyen a la alteración de los personajes. Es un elemento tan fuerte como la necrofilia en Poe y la crueldad sexual en Sade, con los cuales se religa secretamente Proust. El esnobismo colabora, además, a la crítica de la felicidad como costumbre *(l'habitude),* la ética de lo recibido, de *les moeurs,* la asegurante repetición de actos placenteros.

Pero es, según me parece, la historia el campo más trabajado por la crítica proustiana en Italia. Historia en el doble sentido de «cosas que ocurren y pueden ser contadas» y de historicidad como rasgo antropológico, la consideración del hombre como animal histórico. Empuñando códigos diversos y obteniendo resultados variables, los italianos se encarnizan en las relaciones proustianas con lo histórico. Y siempre más como filosofía de la historia que como historiografía.

En aquellos años de posguerra, Benedetto Croce, anciano y hegeliano, apalea cortesmente a Proust en un trabajo de 1945. Le reprocha su «historicismo decadente» porque desdibuja la visión genuina de la historia en los hombres «sanos de mente y de corazón». El yo proustiano es un mero artilugio del lenguaje (nada menos) que no se consolida ni unifica con fuerza interior, sino que se dispersa y se desagrega. Para Croce la historia es la inmanencia del hombre, que no puede saltar fuera de ella hacia ningún más allá. El hombre es doblemente histórico: en su libertad como actualidad y en la necesidad de su pasado. Para Proust, lo actual es una conjetura y el pasado es necesario, pero inalcanzable. Se pierde en el tiempo y no lo recupera el historiador, sino el artista. Desde luego, Proust se lleva mal con la ortodoxia hegeliana y si no, que lo diga Lukács.

Sin decirlo, Carlo Bo (1953) cuestiona el cuestionamiento crociano. Bo encuentra que en Proust existe una verdad que coincide con la historia, que es eterna y continua, pero que carece de forma definitiva. No la garantizan el espíritu (póngale mayúsculas quien prefiera) ni la idea (ídem). Es «un texto perpetuo y eternamente perfeccionable». Existe un texto ideal que contiene una verdad probable, pero que es una verdad sólo aparente en el texto concreto. Proust no escapa de la historia, como se queja don



Benedetto, sino que la contiene en un juego de la memoria, sin constatación final, o sea sin absoluto.

Así como Mallarmé se encamina al silencio y la nulidad, Proust propone una interrogación sostenida y difusa, una religión de lo ignorado, a la cual son ajenas las cosas. El tiempo histórico se sistematiza musicalmente en la novela. No hay palabra última como no hay cadencia final. La novela proustiana carece de tonalidad definida y no puede, armónicamente, resolverse. Tiene, si acaso, una tonalidad ideal, como Arnold Schönberg observa acerca del preludio del wagneriano *Tristán e Isolda*.

También reivindica la historicidad en Proust, Enzo Paci (1947). La memoria reconstruye las zonas perdidas de nuestro yo, restableciendo el vínculo con el pasado que ha destruido el Tiempo, en el presente del *coeur*: interioridad, eternidad. *Coeur*, para los franceses, no es sólo corazón, víscera cordial, sentimiento e intimidad: es, también, memoria: *apprendre par coeur, savoir par coeur*, es aprender y saber de memoria. Las intermitencias del corazón remiten a la historia como intermitencia, no como continuidad fantasmal del Espíritu (ahora, sí, con germánica mayúscula). Hay continuidad en el lenguaje, pero sólo aparente, pues el lenguaje es poroso, está lleno de huecos, de silencios y mallarmeanas nulidades.

Cuando la memoria se hace arte aparece, justamente, la historia, una reinvención continua y perpetua del pasado. Lo que el arte no reconstruye, es existencia caída y disuelta para siempre: caducidad, obsolescencia, olvido, accidente prescindible, cantidad desdeñable. Proust busca la unidad pero sólo la halla con el fin de la obra y de la vida, cuando la historia individual se interrumpe. En él, ambas soluciones coinciden en la muerte. Se trata de morir escribiendo la (última) palabra, precisamente, la que no escribe ya el sujeto, sino la muerte misma. En esta formulación de la historia como retrospección está la posibilidad de narrar la historia y la Historia. Como en el Orfeo rilkeano, contemporáneo de Proust.

Proust observaba, respecto a Flaubert, la divergencia interior del narrador, que ya estudiaron los románticos alemanes. En 1963, Glauco Natoli recupera esta doble observación y la aplica al mismo Proust. El narrador es el supuesto sujeto que dice yo, pero que no siempre es yo (la diferencia es más nítida en francés, pues se dispone de dos palabras para el caso: *je-moi*).

Si para el precedente realismo, el arte describe las cosas «tal cual son», porque la realidad es esencialmente objetiva, para Proust esta escisión del sujeto coloca a un lado la realidad (subjetiva e incomunicable) y a otro lado el yo, separado del pasado, o sea del lugar donde reside la esencia de las cosas, una pérdida. Igualmente, el yo se distancia del futuro, donde se guarda la esperanza del deseo, es decir el poder de regustar nuevamente las cosas, esas cosas de las que nos desposeyó el tiempo al pasar y convertirlas en pasado.

Esta doble y frustrada comunicación con el pasado y el futuro, como imposibilidad y fantasía, es lo que Natoli entiende por noción proustiana del tiempo, clave de su posible concepto de historicidad.

Todo acercamiento a la realidad, la destruye. Contra tal aniquilamiento queda la mágica sugestión de los nombres, suerte de conchilla hermosa y vacía, acaso la conchilla que da forma a la magdalena que, embebida de infusión, produce en el narrador la catálisis del recuerdo.

Este yo dividido dentro de sí y separado de las dos instancias temporales es el emblema de la dispersión, la fragmentariedad y la discontinuidad, propias de la antropología y el arte del siglo XX, que lo aproximan al barroco, restado el sentimiento de unidad y permanencia, suministrado por las metafísicas del siglo XVII. Somos barrocos sin metafísica.

El objeto real, entonces, no es, proustianamente, algo extenso dotado de esencia, sino un reflejo en un imaginario espejo de agua. Su realidad está en el lenguaje que lo apela mágicamente con un nombre supuesto, que nunca sabremos qué grado de propiedad tiene. Más aproximada que el lenguaje, la imagen del móvil espejo es la música. En el momento en que nos confundimos con la música, ella nos habla de nosotros, nos convence de que la fábula nos atañe, nos cuenta nuestra historia, incorporándose a nuestra momentánea identidad, según ya nos había explicado Baudelaire antes que Proust. Luego, la música vuelve a sí misma: es desconfiada, como quiere Mallarmé. Estas imágenes nos llevan, por fin, muy atrás, al concepto platónico del tiempo, descrito en el *Timeo:* «una imagen móvil de la eternidad». Nuestra verdad se nos aparece como a ráfagas musicales de la memoria, fragmentos que la música nos permite armonizar (cf. Luigi Magnani, 1978).

Francesco Guaraldo (1971) llega a definir a Proust con la antidefinición del escritor profesional, el dilettante. Un tipo de sujeto literario poco frecuente en el medio francés, pero característico y excepcional, al mismo tiempo. El escritor privado que, para escribir, prescinde de la sociedad, cuyo modelo podría ser Mallarmé, o aún Valéry.

La obra de este tipo de dilettante es el libro circular, totalitario, fantástico y siempre postergado, el libro que está por venir y al que alude Mallarmé. Valéry redacta unos cuadernos de fragmentos que nunca dará a la imprenta. Proust retrata a un novelista que se ignora y que no se revela como tal hasta el final del texto. Es como si se buscara sin saberlo y sin encontrarse. Por eso, tal vez, Proust puede proponerse un texto desusadamente extenso que se articula, justamente, en torno a la pregunta cardinal de un dilettante: «¿Cómo se escribe una novela?» (cf. Enrico Guaraldo, 1977).

La respuesta proustiana es negativa: se afirma la diferencia, lo inhabitual, o sea lo inmoral y lo desdichado, por medio de un texto que resulta del ocio y exhibe sus huecos e incoherencias (perfectamente al revés que la obra del «profesional»). De algún modo, es la respuesta segunda al peligro de la locura, una sostenida enfermedad creativa, según afirma Giovanni Macchia en el prólogo antes referido (1978). De hecho, Proust encara su obra cuando han muerto sus padres y su hermano lo «abandona» para casarse. Intenta una cura psiquiátrica y empeora. Está, entonces, suficientemente «mal» como para encerrarse veinte años en una habitación forrada de corcho, vestido con las ropas del día del encierro, en una casa donde no se puede quitar el polvo



ni hacer la comida: en una burbuja de tiempo congelado, en un coágulo de eternidad. Proust se erige en anacoreta. La ciudad es su desierto y la escritura, su camino de perfección, el que los antiguos místicos buscaban en la plegaria. Se trata de escribir en una nueva arca de Noé, considerando la vida como una enfermedad incurable, según Freud en la realidad histórica y Zeno, el personaje de Italo Svevo, en la ficción literaria. La muerte está allí, presente: es la cancelación del yo en el mundo, y es esa memoria vacilante y enferma que toma contacto con el auténtico tiempo, en busca —de nuevo— de la auténtica historia. Hay una criatura única a cuyo antro nadie ha bajado, ni el mismo Proust. Hay que narrar su historia. El deseo sabe que no hallará su objeto y observa el destino convertido en una trama de signos humanos, la neurosis, si se prefiere. Es la subjetividad destruida en medio de las ruinas del tiempo, conforme la definición de Pietro Citati (1979). Sólo la metáfora puede restaurarla, erección del sujeto analógico en la trama de las correspondencias universales.

Desde la perspectiva de la estilística (cuyos ejemplos mayores para Proust pueden ser los estudios de Leo Spitzer y Ernst Robert Curtius), Giacomo Devoto, en 1950, aborda también el asunto del tiempo proustiano, esencialmente ligado al problema de lo histórico. Si el crítico tiene un «tiempo geométrico», el novelista, como el historiador, tiene un «tiempo sintáctico», cuyo paradigma es la sintaxis del sonido puro, o sea la música.

Ya en dos ocasiones hemos rozado la relación de Proust con la música. Libros enteros hay dedicados al tema. Aquí sólo agrego una apostilla. Proust pertenece a la época del wagnerismo, es decir al experimento que consiste en intentar una síntesis entre signos lingüísticos y musicales. En la *Recherche,* el encadenamiento tonal y las modulaciones, vinculadas a los «temas» recurrentes del libro, evocan el método wagneriano de anticipar, citar y rememorar determinadas situaciones dramáticas por medio de melodías características, los *Leitmotiven.*

Esto es notorio. Pero lo es menos el hecho de que Proust también convive con la crisis de una forma cardinal en el desarrollo de la música moderna: la sinfonía. No casualmente, sinfonía y novela entran en crisis a la vez. Ambas son estructuras evolutivas, lineales, progresivas. Ambas invocan el hecho de la vida individual, son maneras distintas de la biografía. Cuando en la sinfonía irrumpe el elemento recurrente, la estructura evolutiva entra en crisis, pues un motivo que se repite rompe el carácter progresivo del conjunto. Es lo que ocurre con César Franck, tanto en su sonata para violín y piano como en su sinfonía. La sonata de Vinteuil, en la *Recherche,* puede ser parecida a la de Franck. Entonces: al musicalizar el tiempo histórico, al amor de la doble crisis (forma sonata y sinfonía-novela) Proust está reforzando una morfología de la historia que no es evolutiva y lineal, sino intermitente, como la *intermittence du coeur* que, según vimos, es la intermitencia del corazón de la historia, la memoria. Lo que produce un «efecto de continuidad» en este mundo de la intermitencia, dirá Franco Fortini en 1965, es también un recurso musical: relevos isócronos, una suerte de metronomía, de solfeo.

En otro orden de cosas, en la pintura y la poesía, Proust es contemporáneo del simultaneísmo, o sea de la visión múltiple de un mismo objeto, que lo convierte en una diversidad de objetos. Las voces que nos *dicen* ciertos poemas de Apollinaire, o las cosas y las personas que nos muestran ciertos cuadros «cubistas analíticos» de Picasso, Juan Gris o Braque, son como los personajes de Proust, distintos según quién los refiera y en qué situaciones o tiempos nos los muestra el narrador, sostenidos por la magia de un nombre constante que, a veces, es un nombre múltiple.

Esta simultaneidad o multiplicidad del sujeto cuestiona, según hemos visto, la moral del sujeto único, la ética de la costumbre: la persona que es persona moral porque se repite y la norma que lo es porque también se repite: la institución, tal como la describe la sociología francesa de aquellos años. Pero el arte contemporáneo (al menos el contemporáneo de Proust) trabaja reformulando a cada paso su visión, como si redescubriera, a saltos, el mundo (cf. Franco Simone, 1947). Esto se advierte, por ejemplo, en la modalidad proustiana de la adjetivación: los varios adjetivos de un mismo sustantivo (la «cosa única», sustancial) nunca van en escala, sino que provienen de distintos órdenes o registros. Es como si el objeto (el sustantivo) fuera considerado, a la vez, desde distintos puntos de vista, simultáneamente. El objeto resultante parece nuevo, recién hecho, «original». En sentido cartesiano, admirable. Ya Mallarmé y Valéry han privilegiado en sus poemas la escena del amanecer o el despertar, que será sustento narrativo de Proust, pues en tales horas aurorales es cuando las cosas emergen del caos nocturno u onírico y parecen vivir en estado naciente.

Esta simultaneidad «óptica» hace de la psicología proustiana algo no lineal, sino volumétrico. Es el personaje desplegado en el espacio y en el tiempo, que es, en sus orígenes, una metáfora espacial, el «espacio de tiempo». El lector mismo, alojado en un texto de tres mil páginas, que habrá de releer, cambia durante la lectura y durante las lecturas, de modo que el libro deviene una colección de textos. *Colectio* es colectura. El objeto del relato, la vida vivida en la *durée,* sustituye a la promesa de dicha stendhaliana, que era la vida por vivir. Proust no hace la fisiología del alma, sino su alquimia. De ahí su «precoz y, no obstante, vital senilidad» (cf. Gianfranco Contini, 1953) que es contemporánea de su infancia intermitente.

Desde el punto de vista metodológico, Proust parece un escritor realista. Lo es de manera exacerbada, es un hiperrealista. Busca y rebusca detalles, recuerdos, objetos exhumados del museo o del desván. Pero luego conculca los resultados de su investigación porque su *recherche* no es de cosas, sino de imágenes en el tiempo. Es como un Sainte-Beuve, al cual ataca, pero inconcluyente, infiel, tal como lo define Alberto Arbasino (1971). Para él, la originalidad es el único valor literario y la parodia, el único valor crítico. Al parodiar a Sainte-Beuve, critica a la crítica establecida.

En esta confluencia, Proust intenta un tiempo novelístico que es propio del ensayo (ya lo habían hecho, por ejemplo, Fielding y Manzoni, según observa Moravia en 1971). Se trata, siempre, de recuperar la totalidad de lo real, pero advirtiendo que es «deses-



peradamente ilusoria y fugitiva». Es el hiperrealismo que consuma al realismo, llevándolo a su reducción al absurdo.

Otro campo muy trabajado por la crítica italiana es la posible poética de Proust. Ya en 1934, Adriano Tilgher advierte tres corrientes intelectuales en ella: la platónica o plotiniana (el arte se vincula con una realidad superior, que el artista no crea sino que descubre), la bergsoniana (el arte rompe los mecanismos de la costumbre, estimula a una visión activa de la realidad) y la propiamente proustiana (el arte actúa en un tiempo sin flujo, sin pasado ni presente, el paraíso perdido y recobrado de la eternidad).

Esta parábola puede leerse, por fin, si se quiere, como una síntesis de los tres componentes, que daría una cuarta posición como sistema de las anteriores. Proust llena, de esta forma, el trayecto que va del impresionismo a un enésimo neoclasicismo, que cabe en este apotegma de Tilgher: «El arte es el tiempo dominado, condensado, universalizado en la eternidad». Por este resquicio supuestamente proustiano salimos a un gran tema de meditación de nuestro siglo: la eternidad del instante sin historia. El acto puro de Giovanni Gentile, el justo mediodía de Valéry, la palabra en libertad, antes nunca pronunciada ni vuelta a pronunciar después, de Octavio Paz.

Esta poética de lo efímero contemplado desde el éxtasis de eternidad del lenguaje artístico hace del arte mismo una vía de acceso al saber. No en vano Proust fue lector atento de Ruskin. Se trata de escoger una doctrina por su belleza, saber libre en tanto producto de una elección no sometida a una verdad previa, según discurre Giacomo Debenedetti.

En esta práctica tienen un papel privilegiado ciertas figuras retóricas que movilizan la significancia de las palabras consabidas. La metonimia, por ejemplo, contribuye a recrear el mundo por medio de la palabra «impropia», un camino que lleva a la naturaleza de las cosas tal cual es, o sea: poética (cf. Giulio Carlo Argan, 1947). O la metáfora proustiana que llama la atención de Moravia (y de tantos otros), la cual viene a decirnos, bodelerianamente, que todo se parece y ocurre según unas disimuladas leyes que apuntan a un todo supuesto.

Releyendo este apretado fajo de lecturas proustianas habidas en Italia podemos hacer un primer balance de conjunto, sin temor a que lo alteren los magros resultados de nuestro presente literario: Proust no abre una época, como Kafka o Joyce, que son escritores experimentales. La cierra, como lo hace Thomas Mann. Proust disuelve el género épico a fuerza de hiperanálisis. Mann, entre la fantasía de explicar el sistema del mundo y la imposibilidad de hacerlo por medio del lenguaje, se instala en el espacio abierto entre ambos extremos, la parodia.

III

Un reciente aporte italiano a la bibliografía de Proust nos permite reunir la miscelánea anterior con algunas fuentes posibles o positivas del escritor y con logros de

la teoría poética posterior, sobre todo con la estética de la recepción, que hace de la lectura el fenómeno decisivo de la vida literaria. Se trata del libro de Marco Macciantelli *L' assoluto del romanzo. Studio sulla poetica di Marcel Proust e l' estetica letteraria del primo romanticismo* (Mursia, Milano, 1990).

Al vincular a Proust con la *Frühromantik*, Macciantelli (siguiendo, tal vez, las huellas de Luciano Anceschi y Luigi Pareyson) sitúa la poética proustiana en el campo de una teoría de la novela (del *Roman*, de lo romántico), lugar de encuentro de la poética y la filosofía, si por *Roman* entendemos la obra total y absoluta que cobra una forma intransferible.

Proust tiende un lazo indirecto con estas fuentes románticas a través de ciertos escritores ingleses, sobre todo el tan mencionado Ruskin. Por medio de éste, Coleridge, a lo cual cabe sumar unos contactos con Walter Pater y Oscar Wilde. Paralela a esta línea, la herencia simbolista francesa. Sin duda, aunque Macciantelli no aborda el tema, incide en Proust el gran ejemplo de Wagner y su «obra de arte total». Esto es evidente en la tarea proustiana, aparte de la alta cuota de wagnerismo que asumen los citados simbolistas. Si se va un poco más lejos, se llega a Schopenhauer y aún al primer Schelling. El *Roman* aparece, entonces, como «poesía universal progresiva», forma del organismo viviente en el absoluto poético (cf. Walter Benjamin). Reducido al absurdo en clave de parodia, la imposible tarea que Flaubert describe en *Bouvard et Pécuchet*. La obra total vacila y se torna intermitente. Sobre esto hemos tratado antes.

La tarea abierta e infinita de la escritura se corresponde con la simétrica tarea de la lectura, una hermenéutica sin fin. Leer es descifrar e interpretar infinitamente una experiencia. Leer es como conversar, afirma Ruskin en *King's Treasuries*. De vuelta, ocurre lo que dice Pater: «El deber y la tarea del escritor son los de un traductor». Porque siempre escribimos en una lengua extranjera, bárbara, conforme la propuesta de Valéry y de su escasamente admirado psicoanálisis.

Leer es comunicarse en el seno de la soledad, estar en presencia de alguien que no es, pero que habla. El lector está solo pero ante el pensamiento de otro, quizá comunicándose consigo mismo bajo las especies de otro, o viceversa. Un paso más y entramos en la poética del silencio (Rilke, Heidegger). En la lectura juegan la plenitud y el vacío, elementos de un texto poroso. El texto es una suerte de esponja que absorbe la metafórica textual en la pragmática de la lectura.

La soledad del escritor proviene, a su vez, según Proust, del hecho de que el ser social y privado del sujeto que escribe se disuelve y desaparece en el acto de la escritura. La paradoja proustiana consiste en escribir un texto que sea total y concluso pero, a la vez, carente de principio y de fin, «abierto» en sus dos extremos. La lectura es una autognosis del lector. Por eso, románticamente, es pedagógica. Al leer a otro, el lector descifra, también, su escritura interior (ya lo habían apuntado, en remotos días, Platón y Plotino). Por fin, es el universo quien se piensa, hegelianamente, en ese doble texto que el lector descifra. El libro es un mundo porque, de alguna manera,



el mundo es un libro. Babélico, desencuadernado y ausente de diccionario primario y último, pero libro de todas formas.

El modelo de este libro es, al menos en nuestra cultura, el Libro, la Biblia, que sirve para ordenar la Biblioteca y convertirla en Enciclopedia, describir lo que la Biblia pone en escena y, a la vez, construir una teoría bíblica. La Biblia que, de algún y variable modo, es una novela, un *Roman*, un cuento que va del Génesis al Apocalipsis, como nos recuerda Northrop Frye. Un libro que es como una catedral, un edificio que crece, orgánico, con los siglos. De Novalis al Umberto Eco de *Opera aperta* mucho se ha teorizado al respecto.

El mundo es imperfecto, está incompleto, lo mismo que el Libro, y viceversa. Por eso es necesaria la historia. Y por eso, también, el Libro, todo libro, fantasía de totalidad y de plenitud, es fragmentario y mudable: infinitamente precario. Así lo son las épocas de la historia, por oposición al «tiempo fuerte» del mito. Si la poesía no es ser, sino devenir, ninguna teoría puede ser exhaustiva ni agotable. Paralelamente, el *Roman* carece de forma, en tanto conformación abstracta de un género. Se está excediendo siempre a sí mismo, deformándose, sin identificarse consigo: es siempre *sui generis* (cf. Federico Schlegel).

Imperfecta como la vida, la obra, no obstante, está sembrada de signos que permanecen al precio de un constante desciframiento. Es jeroglífico y palimpsesto, al mismo tiempo. Podemos preguntarnos si Proust simulaba, entonces, escribir una novela y producía un texto dotado de género propio (por tanto: único). La modernidad es, por fin, desde Montaigne, glosa de glosas, hasta llegar a la falsificación y la parodia: Borges, Joyce, Thomas Mann, Virginia Woolf.

En otro sentido, Proust apela a cierta categorización del genio, tal como lo describen Baudelaire y Séailles, por ejemplo. No en el sentido romántico, esta vez, como aquel padrazo capaz de engendrar nuevas normas, sino en un sentido decadente, si se quiere, en las especies del que puede recuperar la infancia, pero dotado de los instrumentos propios de la adultez. El genio proustiano hace arabescos y no dibujos, pero con la astucia de quien sabe que el arabesco es un significante. Toda obra es única y está separada de las demás obras por un abismo, sentencia Croce, tan cerca de Proust en este inopinado lugar. Pero es un libro por venir, por llegar, al que estamos siempre llegando pero que nunca ha llegado ni llegará. O, tal vez, pasó de largo sin que nos diéramos cuenta, cuando perdimos el paraíso y advertimos, por eso, que era paradisíaco. El Libro, quiero decir. Es la lección de Proust, ese hombre que tanto aprendió, no quiso enseñar nada y lo dijo casi todo.

IV

En nuestra lengua, Proust fue recibido tempranamente y ha producido una crítica más bien escasa e inconsecuente. Tenemos el precoz estudio de Ortega, luego algunos



mínimos apuntes sueltos de Josep Pla, Azorín y los machadianos *Complementarios*, sin olvidar alguna ocurrencia de Valle-Inclán. En Argentina hay un libro de Roberto Mariani (1930), varios artículos de José Bianco *(Homenaje a Marcel Proust seguido de otros artículos,* UNAM, México, 1984), otro de Blas Matamoro *(Por el camino de Proust,* Anthropos, Barcelona, 1988). En México: las notas de Alfonso Reyes que datan de 1923, 1928 y 1936, y que figuran en el tomo XII de sus *Obras completas* (FCE, México, 1960), Juan García Ponce, Jaime Torres Bodet *(Tiempo y memoria en la obra de Proust,* Porrúa, México, 1967). En España: el prólogo de Maurici Serrahima a la edición Janés de *En busca...*, Barcelona, 1952, *Marcel Proust o el vivir escribiendo* de Carmen Castro (1952), *Proust y la revolución* de Juan Pedro Quiñonero (Taurus, Madrid, 1972), *Proust, el ocio y el mal* de Víctor Gómez Pin (Montesinos, Barcelona, 1985). Más referencias bibliográficas sobre el espacio español hay en el libro de José Luis Cano *El escritor y su aventura* (Plaza y Janés, Barcelona, 1966) y en el artículo de Luis Maristany de *Voces* , ver infra. No juzgo esta lista de obras, algo incompleta, por razones obvias. Entre los números monográficos de revistas dedicados a Proust figuran el de *Contemporáneos* (México, noviembre de 1928), *Revista de Occidente* (Madrid, nº 116, 1972) y *Voces* (coordinado por Ricardo Cano Gaviria, nº 3, Montesinos, Barcelona, s/f). La traducción, inacabada, de Pedro Salinas y José María Quiroga Pla, ha sido completada por Marcelo Menasché (Santiago Rueda, Buenos Aires), Fernando Gutiérrez (José Janés, Barcelona), Consuelo Bergés (Alianza, Madrid) y Elena Carbajo (Espasa Calpe, Madrid).

El libro de Javier del Prado *(Para leer a Marcel Proust,* Palas Atenea, Madrid, 1990) reabre la línea de nuestro intermitente proustismo, a la vez que intenta explicar su configuración hasta la fecha.

La perspectiva española, dice Prado, es, respecto a la francesa, más novedosa y más ingenua. Podría compararse a la italiana en la novedad, no en la ingenuidad. Y podríamos preguntarnos si la ventaja que los italianos nos han sacado (en esto y en otras cosas) no se debe a su mejor conexión con el eclecticismo europeo y a su relativa autonomía de la tradición católica. En efecto (sigo siempre a Prado), la mentalidad francesa cumple con la existencia de la modernidad en literatura: la autobiografía radical, la confesionalidad solitaria, el diario íntimo. El sacramento de la confesión sigue interfiriendo, en nuestro mundo hispánico, respecto a estos incisos. El hombre moderno se considera sólo desde su propia inmanencia, su aquí y ahora, su domesticidad. Proust es impensable fuera de este contexto y, en tal sentido, es un escritor con tradición, ya que no tradicional.

El español, ante la propuesta proustiana es, siguiendo a Prado, arcaico: extrovertido, seguro de su identidad religiosa, encerrado por la otra identidad, la social, que se confunde con el espacio de la patria (chica, como siempre). Falta el espejo interior, sólo existe el espejo exterior del «qué dirán los otros», un espejo que, a menudo, sirve de fondo a una cotillera tertulia de café y que refleja más a Benavente que a Proust, semejanzas y distancias bien guardadas.



Ahora bien: no faltan, en la tradición española, recursos que autorizarían un proustismo determinado, si no constituyesen tradiciones interrumpidas, perdidas, en definitiva. Por ejemplo y ante todo, la visión barroca del hombre y el mundo como laberintos correspondientes, tejidos de vínculos ocultos, revelados por la metáfora ¿Ha habido en Europa más «gallardas máquinas» metafóricas que Gracián, Góngora o Calderón? Tal vez nos ha faltado un género pedagógico como el, por excelencia, francés: la disertación. Además de la presunción de herejía que ha caído sobre nuestro barroco y sus heteredoxias y ocultamientos, siempre tan sospechosos.

Falta, asimismo, en el contexto hispánico, la disociación entre el yo de la invención y el yo social, de modo que aquél suele quedar bajo el control institucional que ejemplifica éste. La obra, en las poéticas modernas (lo hemos visto en el caso de Proust) trabajan con la invención como hallazgo hecho por el otro. La obra total proustiana es posible porque articula tres instancias de la palabra que han sido previamente desmontadas: la narrativa (contar la deriva de la historia), la dialéctica (dialogar con el otro) y la analógica o poética (descubrir las enmascaradas relaciones entre las cosas, por medio de la metáfora). De nuevo, al fondo, hay la posibilidad de independizar al escritor de su rol cívico cotidiano, o sea de definir la literatura como una ética, no como una profesión.

Otro inciso de especial importancia en el análisis proustiano de Prado es la posición del cuerpo dentro del otro cuerpo, el *corpus* de la escritura. El cuerpo, cada cuerpo de cada cual, es la sede de la memoria involuntaria bergsoniana. Es el espacio donde el *otro* se exorciza. En rigor, más que el cuerpo es, por su documentación en la escritura, el *corpus* escritural y allí se muestra, intentando enmascararse, el larvado Otro, el inconsciente.

Es, si se prefiere, la herencia de la ascesis, suplantada por un ejercicio extenuante de la memoria que conduce a un nuevo estado de gracia. Aparece entonces un yo primario, discontinuo, poético, que elabora la fantasía de unidad y secuencia: la historia. Esta lleva a la escritura. A su vez, la unidad no viene dada por las cualidades lógicas, o sea retóricas, del lenguaje, sino por sus facultades melódicas, musicales.

La literatura, pues, consiste en traducir estas aseveraciones musicales como si estuvieran formuladas en esa lengua extranjera, bárbara, que nos indicaba Valéry. O sea: escribir literatura es escribir a la manera, también ya citada, del palimpsesto borgiano. O, usando una metáfora de Proust: comer. Es sabida la importancia de la comida como escena y del menú como código iniciático, en la novela de Proust. Además de las relaciones elementales que, a través de la comida, el narrador establece con las figuras fundantes: el personal doméstico, la madre y la abuela. El lenguaje, producido por la lengua, es gula del mundo, devoración de la lengua materna, comunión con la madre, con el órgano vocal y deglutidor de la madre.

La comida, la mesa, el altar donde se sirve el alimento eucarístico, nos llevan de nuevo a la catedral que, como subraya Prado, se empieza a construir por el ábside, la metáfora de la cabeza de Cristo, donde también está la lengua del Señor, la inspira-

ción de aquel Libro al cual aludimos antes. Es asimismo el lugar de ciertas músicas que sirven de fondo y elemento para las sacras representaciones. La música, que tiene sobre los demás lenguajes la ventaja de poder adoptar la forma de cualquiera de las artes. El desafío proustiano consiste, finalmente, y nada menos, que en enfrentar, con la sola herramienta del lenguaje, esta tarea totalizadora de construir la interminable catedral del Tiempo.

V

El carácter enciclopédico de la *Recherche* permite asediarla con criterios eruditos que intenten organizar una posible información proustiana en torno a temas puntuales: cocina, moda, decoración de interiores. Los más plausibles intentos me parecen los dirigidos a desbrozar las relaciones de la obra proustiana con la música y la pintura, aunque echo en falta un acercamiento desde la arquitectura, ya que la *Recherche* se parece, como hemos visto, a una catedral, y su espacialidad narrativa, tanto como la variedad de espacios referidos en la narración, resultan especialmente expresivos. Georges Poulet, en su día, atacó el problema del espacio proustiano y, nunca mejor dicho, abrió un espacio de lectura muy fecundo.

El libro de Yann Le Pichon (con la colaboración de Anne Borral, prefacio de François Mitterrand) *Le musée retrouvé de Marcel Proust* (Stock, Paris, 1990) nos pone ante una copiosa serie de imágenes pictóricas invocadas por el escritor, además de seleccionar los textos pertinentes y enumerar las actividades de una vida constantemente relacionada con productos del arte visual. El presidencial prefacio señala, al tiempo, la importancia de la literatura en la cultura francesa, entendida como el conjunto de manifestaciones de una sociedad. Mitterrand ha hecho un hueco a sus labores políticas para escribir una meditada e informada página acerca del asunto. Haciendo una proustiana digresión podrían recordarse otros casos similares: los intentos literarios juveniles de Léon Blum y Charles De Gaulle, los libros filosóficos del presidente Poincaré, la antología de poesía francesa de Georges Pompidou, la afición de Giscard d' Estaing por Maupassant, que le permitió disertar un par de horas por televisión, a medias con Bernard Pivot. Unos ejemplos que no convendría desdeñar.

A menudo, ante ciertas imágenes de época, solemos decir que nos resultan «proustianas». Es un reflejo espontáneo y reduccionista, porque aísla a Proust en un momento y un medio. Nos suele ocurrir con las fotografías de Nadar que se exhiben en el antiguo invernadero de «tía Léonie», en Illiers-Combray, o en colecciones también fotográficas que invocan pasajes del escritor, como *Paris du temps perdu*, con tomas de Eugène Atget (Edita-Vilo, Lausanne, 1985) y aún en exposiciones puntuales de vestimenta, de las que recojo: *Paul Poiret et Nicole Groult*, coordinada por Guillaume Garnier (Musée de la Mode et du Costume, Paris, 1986) y *Femmes fin de siècle 1885-1895*, coordinada por Catherine Join-Diéterle (ídem, Paris, 1990).



Nos pasa, asimismo, con los pintores «proustianos». Proust prefería, en su adolescencia, a Meissonier y, en 1892, declaró que lo sustituía por Leonardo y Rembrandt. Un humanista enciclopédico y un pintor del tiempo, capaz de retratar(se) a un mismo modelo a lo largo de los años, mostrando que era siempre otro. Como la Dama de Rosa, que es Miss Sacripant vestida de hombre, que es Odette de Crécy, que es la Zéfora de Botticelli vista por el enamorado Swann.

Luego están los pintores, normalmente retratistas de sociedad, que nos muestran tipos y escenas referibles a la *Recherche:* Jean Béraud, Paul Helleu, Singer Sargent, Charles Hofbauer, Antonio de La Gándara, Boldini, Dagnan-Bouveret, Jacques Emile Blanche, etc. Arropan a Proust sin entrar en su dominio. Acaso, entre ellos, sólo sea auténticamente proustiano James Whistler con su *Blue and Silver*, retrato de una mujer apoyada en una chimenea y cuyo rostro se ve en sus dos perfiles, dentro y fuera del espejo, como si fueran dos mujeres: una es segura y voluntariosa; la otra, dubitativa y melancólica.

La *Recherche* está bien nutrida de referencias pictóricas. En general, los cuadros a los que se dirige el narrador son elementos de comparación referencial que permiten organizar el mundo. Una vez más, el arte es una vía de acceso al saber. La abuela del narrador y Swann le regalan fotografías de obras pictóricas. El antepasado de privilegio, y el maestro, le muestran unas reproducciones de obras de arte que describen el mundo. La escritura actúa sobre la foto que actúa sobre el cuadro que actúa sobre la conjetural «realidad». La memoria se organiza y responde a este código de referencias, como si los donantes dijeran al narrador, mostrándole las copias: «Esto es lo que vas a ver en la vida, esto es lo que recordarás del mundo experiencial».

A su vez, de vuelta, las referencias visuales de las obras interfieren en el recuerdo y organizan los vínculos con lo real. Cuando el narrador abraza a Albertine vestida por Fortuny, ella se «transforma» en la Venecia de Fortuny. Cuando Swann desea a Odette, ésta deviene la Zéfora de Botticelli con fondo de la sonata de Vinteuil. Pero si nosotros intentamos meternos en el deseo del narrador o de Swann, acudiendo a Botticelli o a Fortuny, nos decepcionamos, pues nos falta un elemento que no está en lo visible sino en el truco de la escritura. Nadie ve lo que el narrador y Swann ven en Fortuny y Botticelli, como nadie, excepto Swann, oye la sonata de Vinteuil, que es música de palabras que se refieren a una música inaudita.

Pocos ejemplos se salen de esta regla. De momento, sólo recuerdo la mención al cuadro de Hubert Robert *Chorro de agua en un parque*, que es excusa para una reflexión. La forma permanece aunque la materia fluye. El chorro es siempre el mismo chorro construido y calculado por el arquitecto, aunque el agua sea siempre distinta. Es el procedimiento mnémico por excelencia en Proust: la fluidez de la materia y la permanencia de la forma organizan la memoria. La vertical del agua ordena la verticalidad de los árboles que circundan el estanque.

En el libro hay un pintor supuesto, Elstir, cuyos cuadros jamás veremos. Para enfatizar el truco, aparece, fugazmente, como personaje, un pintor «real», Elouard Détaille, cuyos cuadros sí podemos ver pero que no integran el relato.

Esto permite replantear, por enésima vez, el asunto del uso (o desuso) de los modelos en Proust. Él mismo lo explica y, de modo indirecto, lo aplica con su texto. Nuestra época (la suya) quedará más en un elegante cuadro de Renoir que utiliza modelos vulgares que en los modelos elegantes retratados en «cuadros elegantes» por Gottet o Chaplin. La ordinariez y la chatura de los personajes «elegantes» de Proust quedan en la elegancia de sus páginas. Son la excusa para que el artista entienda el mundo, y nosotros con él.

También es una referencia pictórica la que habilita a Proust a reflexionar sobre los vínculos entre el arte y la moral. Proust se mueve entre dos polos, en este campo: Whistler que sostiene la distinción entre arte y moral, y Ruskin, que opina que todo gran arte es moralidad. Proust concilia, si se quiere, ambos extremos (ver *Correspondance*, edición Plon, V, 43). El arte no está sujeto a doctrinas morales ni las sirve como instrumento de persuasión o demostración, pero genera una cierta moralidad, al poner al sujeto que lo recibe ante el espectáculo de un mundo que produce efectos morales en la actitud de sus componentes.

Proust tenía una formación dominantemente visual. En menor grado, musical y literaria, incluyendo en esta última todo tipo de discurso: filosófico, histórico, etc. Poseía un gusto seguro y nutrido de historicismo, quiero decir de artistas colocados a lo largo del tiempo. La consecuencia es que amaba lo que se produce «fuera del tiempo» (del Tiempo y de la época), hecho que se confronta con otro, de tipo histórico: Proust ve cambiar el arte de su «tiempo»: del naturalismo y el impresionismo, pasando por la pintura de género y el retratismo de sociedad, hasta llegar al *nabis*, el fovismo y el cubismo. Proust no se retrajo ante esta diversidad de la oferta, como se dice hoy, y se interesó aprobatoriamente por figuras entonces aún discutidas: Degas, Rodin, Monet, el joven Picasso. Ya hemos visto sus coincidencias con el simultaneísmo. Habría que buscarlas, también, con el puntillismo, con el análisis disgregante de figuras que parecen compactas, y que empieza con Camille Pisarro para culminar en Henri Le Sidaner y Georges Seurat. Si me pidieran un ejemplo visual de lo que es Proust en literatura, elegiría *La Grande Jatte* de Seurat. Ello, desde luego, sin olvidar la raíz impresionista de esta experiencia óptica, subrayada por la aparición y el perfeccionamiento de la fotografía y el cine. En un pintor preimpresionista, Eugène Boudin, podemos encontrar una reflexión que anticipa a Proust: se trata de que el pintor trabaje con la primera impresión y pinte «de memoria», no sometiéndose al estudio mimético y de supuesta fidelidad que le plantea el modelo. Van Gogh observaba que el color de Vermeer (otra preferencia de Proust) es inexacto, pero se salva porque el conjunto vale como tal, resituando los colores particulares en su relación con los demás del cuadro.

Proust coincide con la vanguardia de su tiempo (¿hubo alguna otra vanguardia auténtica, ya que no vanguardismos?) en que el artista no tiene precursores ni el arte, iniciadores. Todo es, en el arte, individual, como si cada artista estuviera en el origen de sí mismo, como si lo tuviera todo por hacer. Hoy no hemos avanzando más que Homero



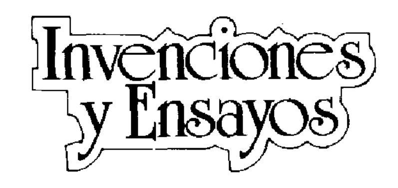
En consecuencia, «todo arte verdadero es clásico», según se lee en la respuesta de Proust a Emile Henriot (8 de enero de 1921). El arte es clásico, no el artista, que puede no serlo. La obra siempre pertenece a una clase, instaura su propia racionalidad. Si es de la grandeza que tiene la obra proustiana, inventa un género. Genera un espacio, engendra. Y aquí vuelve nuestro escritor a invocar a un pintor. Es Leonardo cuando dice que la pintura es *cosa mentale.* Todo arte lo es, para Proust. Luego vienen las «escuelas», que sólo sirven para que los colegas entiendan al individuo artista, el cual, si es auténtico, siempre es nuevo y desconcertante. Vaya si Proust no ejemplifica el principio. Cuando el artista cabe en una casilla, se le abren las puertas del museo y es entonces cuando Manet se cuelga al lado de Ingres, en el Louvre que lo ha mantenido a la intemperie durante décadas.

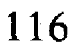
Ahora conviene echar una ojeada al tema que me parece más importante en el contexto proustiano de lo visual, o sea considerar hasta qué punto la pintura es un paradigma (como, sin duda, lo es la música y la Biblia-suma-enciclopedia, según vimos) para Proust. En carta a Jean Cocteau, dice «mi libro es un cuadro». A su vez, en la *Recherche,* los términos vinculados a la pintura aparecen con insistencia. Pichon hace esta estadística: *impresión* (383 veces), *arte* (333), *artista* (273), *color* (229), *pintor* (173) y *cuadro* (136). Por fin, el escritor que aparece en el libro, el personaje de Bergotte, muere contemplando el paisaje de Delft, de Vermeer, más concretamente, un trozo de pared amarilla, y diciendo: «Así debería yo haber escrito».

Escribir como pinta Vermeer un trozo amarillo de pared. Pero esto no puede hacerse con palabras, aunque uno se tome tres mil páginas, como es el caso de Proust. La pared amarilla está ahí, inmediata, compacta. En cuanto interviene el lenguaje, aparecen lo mediato y esponjoso de la palabra. Entonces, la pintura es un ejemplo supremo e imposible de seguir para el escritor. Proust, tal vez, viene a decirnos: «Mi libro es un cuadro imposible de pintar».

En su prólogo a *Propos de peintres,* de Jacques Emile Blanche, Proust cita una máxima de Maurice Denis: «Un cuadro, antes de ser un caballo de batalla, una mujer desnuda o cualquier anécdota, es esencialmente una superficie plana recubierta de colores reunidos en cierto orden». Acaso sea este «cuadro» el que quiere señalar Proust en su anterior aforismo: un caos superficial que se ordena según una estructura autónoma, algo así como lo que los simbolistas denominan, precisamente, «símbolo». Algo preexistente y oculto, que se revela como si fuera una ley de la naturaleza, necesaria y enmascarada. Pero, cuando aparece el lenguaje, hay traducción y, por lo tanto, opción, es decir libertad y no necesidad. La ley supuestamente natural es un efecto del lenguaje, un producto. El pintor es sumiso, pero el escritor es vacilante, como se razona al ir terminando *Le temps retrouvé.*

En este sentido, el ejemplo pictórico de Proust parece ser un pintor amable e «inofensivo», el dieciochesco y costumbrista Jean Baptiste Chardin, también aficionado a los autorretratos en serie, a la manera de Rembrandt. Chardin reproduce unas escenas de la vida cotidiana: una señora tejiendo, una familia rezando antes de comer,





una mesa tendida, etc. Pero, al poner las cosas en el cuadro, lo que pinta no son las cosas, sino unas relaciones inopinadas entre las cosas. El cuadro se convierte en naturaleza muerta y la tarea del pintor, en viaje infernal a través de ella, lo inmediato difunto, lo mediato, el concepto, la negatividad. Proust evoca a Dante guiado por la sombra de Virgilio. La naturaleza muerta resucita y es devuelta a la vida cotidiana del contemplador como sistema de vínculos. Con todas estas revueltas y todos estos incisos, sí podemos aceptar que el libro de Proust es un cuadro.

Aún más: un cuadro que se parece a un ídolo, según apostilla François Mauriac, siempre tan preocupado por el moralismo y la ausencia de religiosidad en un escritor que, sin embargo, a él, tan católico y piadoso, le produce enorme admiración. Proust ha sacrificado su vida a su obra, y en este acto sacrificial que pone la mitad de la vida como pretexto para la otra mitad (vivir para «recordar» y escribir) reside la religiosidad proustiana. En la construcción de una imagen: un ídolo. Proust es, por tal vía de visualidad, un panteísta, que considera perfecta la Creación y, por ello, superfluo al sujeto del Creador. Un ateo fascinado por la plenitud de la obra divina, cuya obra (la de Proust, claro está) se convierte en la mayor alabanza al Señor. El artista desenmascara la legalidad del mundo, revela las disimuladas claves de lo creado. Como el modesto y aplicado Chardin.

Y ahora, suponiendo que todavía el lector esté allí, termino con una viñetita, que puede ser visualizada como un cuadrito de historieta. El 18 de mayo de 1922, pocos meses antes de su muerte, Marcel Proust asiste al estreno de *Renard,* un espectáculo con palabras de Ramuz y música de Stravinski. Después, va a una cena que ofrecen en el hotel Ritz sus amigos, los ricachos ingleses Violet y Sidney Schiff. Ecos de sociedad, como vemos. Al salir, sube en el mismo coche donde van Stravinski y James Joyce. Se dicen palabras como «buenas noches» y «que siga usted bien». Y nada más. ¿No tenían algo que agregar en tan memorable circunstancia para el arte del siglo XX? No. La obra la hace siempre el Otro.

Blas Matamoro

CARTAS DE AMERICA

CARTAS
CARTÂIS
LETTRES
LETTERS



Carta de Colombia

Poesía colombiana: la década del 80

La institucionalización de la poesía

También la poesía en Colombia padece los desajustes que han afectado al país durante esta época. También ella busca, en vano muchas veces, dar razón de ser a procesos vertiginosos que la sobrepasan y anulan.

Quizá también ella, como tantos otros elementos de la vida nacional, ha perdido su rumbo y busca, con angustia, los nuevos horizontes. Es una poesía en crisis.

Un primer dato significativo, con el fin de intentar comprenderla, es el que pudiera denominarse institucionalización de la poesía. Tal paradoja consiste en la asignación de una zona de influencia, legalizada y específica para ejercer su dominio, que contrasta con la anterior errancia, contestataria y bohemia, ejemplarizada en los años 60 por un grupo como el nadaísta, antiejemplar por excelencia.

La poesía se concentra en espacios prefijados como la Casa de Poesía Silva, de Bogotá, fundada en mayo de 1986, a la cual se añade ahora la Casa de Poesía Fernando Mejía de Manizales, inaugurada en julio de 1990, auditorios universitarios, revistas especializadas como *Golpe de Dados*, fundada en enero de 1973 y que sobrepasa los 100 números, o premios como el que otorga la Universidad de Antioquía en forma ininterrumpida a partir de 1979, el cual ofrece un buen balance[1]. A esto conviene añadir la página de poesía publicada por el «Magazine Dominical« del diario *El Espectador*, y el panorama anual que ofrece «Lecturas Dominicales» de *El Tiempo*. Quizá también ella se ha beneficiado, en alguna forma, del auge editorial colombiano que en 1989 exportó libros por 61 millones de dólares. Pero son minoritarias ediciones como las de la «Fundación Gubereck» o «Museo Rayo» las que mejor reflejan su curso.

Otra forma de institucionalización, más interesante, por cierto, radica en haber perfilado su tradición inmediata de modo cada vez más preciso. Así lo señala un joven poeta, Ramón Cote (1963) al escribir:

> Para los escritores jóvenes, para aquellos que nacieron entre los cincuenta y los sesenta y han empezado a publicar a finales de los setenta o en los ochenta, la situación respecto al pasado literario se torna esclarecedora: se ha confirmado la figura de Aurelio Arturo; se ha producido una evaluación del nadaísmo, tanto a nivel general como particular; se observa la mayoría de edad de la generación del Frente Nacional, cuyos poetas han visto publicadas en esta década antologías de sus libros: María Mercedes Carranza, Darío Jaramillo Agudelo, J.G. Cobo Borda, Juan Manuel Roca, José Manuel Arango.
>
> En Colombia nunca ha existido una tradición rupturista y esto se comprueba nuevamente con los autores más jóvenes.[2]

[1] Diez años Premio Nacional de Poesía Universidad de Antioquía. *Medellín, Universidad de Antioquía, 1990, 395 p. Se incluyen en dicha muestra poemas de los siguientes ganadores: Juan Manuel Roca, Víctor Manuel Gaviria, Rubén Vélez, Anabel Torres, Jaime Alberto Vélez, Liana Mejía, Jaime Jaramillo Escobar, Orlando Gallo, Fernando Herrera, David Jiménez, Medardo Arias y Gloria Moseley-Williams.*

Para abarcar mejor el panorama que cubren estas páginas —poetas nacidos después de 1940, cuya actividad abarca de 1970 a 1990— son útiles las siguientes revistas:

Golpe de Dados, *Bogotá. núm. 1, enero-febrero 1973. núm. 100, julio-agosto 1989. Continúa apareciendo, cada dos meses. Director: Mario Rivero.*

Gaceta Universidad de Antioquía. *núm. 1, 1979. núm. 9, 1981. No continúa.*

Ulrika, *Bogotá. núm. 1, octubre 1981. núm. 16, s.f. Su núm. 15 está dedicado en su totalidad a 16 poetas nacidos después de 1950. Continúa apareciendo, de modo irregular. Director: Rafael del Castillo.*

Verso Libre, *Bogotá. núm. 1, enero-frebrero 1989. núm. 4, julio-agosto 1989. No continúa. Directores: Alvaro Miranda-Henri Luque.*

Neutro. Razón y poesía, *Bogotá. núm. 1, octubre-diciembre 1986. núm. 3, octubre-noviembre 1987. No continúa. Director: Oscar Torres Duque.*

Común Presencia, *Bogotá. núm. 1, marzo 1989. núms. 3-4, 1990. Continúa. Director: Gonzalo Márquez Cristo.*

Revista Casa de Poesía Silva, *Bogotá. núm. 1, 1988. núm. 2, 1989. núm. 3, 1990. núm. 4, 1991. Continúa. Directora: María Mercedes Carranza.*

Boletín Cultural y Bibliográfico, *Bogotá, Banco de la República, Biblioteca Luis Angel Arango. núm. 1, 1984. núm. 22, 1990. Continúa. Director: Darío Jaramillo. De interés por su sección de reseñas bibliográficas, donde se hallan comentados la mayor parte de los libros de poesía aparecidos a lo largo de estos seis años.*

Las líneas centrales de la poesía colombiana escrita en los últimos años se ubican dentro de tal marco: el de una tradición, también institucionalizada, que partiendo de José Asunción Silva abarca nombres como los de Guillermo Valencia, Porfirio Barba Jacob, Luis Carlos López, León de Greiff, Luis Vidales, Aurelio Arturo, Eduardo Carranza, Fernando Charry Lara, Alvaro Mutis, Jorge Gaitán Durán, Eduardo Cote Lamus, Jaime Jaramillo Escobar o Mario Rivero. Lo comprueban los homenajes-profanaciones, pero homenajes al fin, que un iconoclasta como Jaime Jaramillo Escobar ha rendido a Guillermo Valencia y Porfirio Barba Jacob. Sus lecturas, por más irreverentes que parezcan, terminan por formar parte de una tradición establecida.

Un consenso más o menos democrático al respecto certifica entonces cómo estos nombres integran el canon de la poesía colombiana en este siglo. Son los poetas que los jóvenes leen. Que las universidades estudian. Que los críticos revisan. Son los poetas que quizá los jóvenes debieran asesinar[3].

Institucionalizada la poesía, como dijimos, sea a través de casetes como las que produce la emisora cultural HJCK, con 40 años de actividad, o ampliada en su radio de acción con eventos como «La poesía tiene la palabra», que logró reunir 5.000 y 8.000 personas, respectivamente, en Bogotá (1987) y Medellín (1989) vienen ahora los riesgos de cada escritura.

Los riesgos de la escritura

La muerte de Eduardo Carranza (1913-1985) cerraba medio siglo de poesía colombiana, el cual comenzó en 1936 cuando publicó *Canciones para iniciar una fiesta.* Poesía esbelta y emotiva, de aireado lirismo, ella había cambiado el clima verbal, con sus metáforas de jóvenes muchachas y paisaje tropical dentro de una exaltación nacionalista de los valores hispánicos. Romántica, en definitiva, y seguidora tanto de Bolívar como de Rubén Darío, la obra de Carranza proyectó al poeta como figura pública. Y se convirtió en los últimos años, con libros como *Epístola mortal y otras alucinaciones* (1975) en una honda meditación temporal, capaz de conciliar la relación erótica con el afán de sobrevivir, entre sueños y olvidos, fiel a algunos de sus poetas preferidos: Manrique, Quevedo, Machado.

Por su parte la generación siguiente a «Piedra y Cielo», agrupada en torno a la revista *Mito*, ha encontrado en la obra de Alvaro Mutis (1923) una de sus expresiones más definidas. Sus últimos libros —*Caravansary* (1981), *Los emisarios* (1984), *Crónica regia y alabanza del reino* (1985), y *Un homenaje y siete nocturnos* (1986)— muestran una entonación más amplia, dentro de la cual, como es habitual en su obra, prosa y verso conviven en torno a la figura de Maqroll el Gaviero, incrementada ahora por una reflexión acerca del papel de la monarquía, a través de la figura de Felipe II, el legado árabe a través de la Alhambra y una subjetividad, más evidente, explícita en sus *Lieder* y en los motivos hispánicos, Compostela, Valdemosa, como desencadenantes de una reconciliación consigo mismo, que más allá de la nada inexorable unen la historia y al hombre que la revive, en una resignada aceptación de su destino:

en esta calle de Córdoba, donde el milagro ocurre, así, de pronto,
como cosa de todos los días,
como un trueque del azar que le pago gozoso con las más negras
horas de miedo y mentira,
de servil aceptación y de resignada desesperanza,
que han ido jalonando hasta hoy la apagada noticia de mi vida.

(De *Crónica regia*, p.31)

Puesto de Combate,*Bogotá. núm. 1, 1973. núms. 41-42, 1990. Continúa. Director: Milciades Arévalo. Combina su interés por la narrativa con amplias muestras de poesía.*

Otras referencias: J.G. Cobo Borda: Poesía Colombiana, 1880-1980. *Medellín Universidad de Antioquía, 1987. Ver, sobre todo: «La década del 70», p. 241-272, y J.G. Cobo Borda:* La narrativa colombiana después de García Márquez. *Bogotá, Tercer Mundo, 1989. Ver, sobre todo: «Poesía Colombiana: la década del 80», pp. 210-252. También J.G. Cobo Borda:* Album de la nueva poesía colombiana (1970-1980). *Caracas, Fundarte, 1981, 224 p.*

[2] *Ramón Cote Baraibar: «Los últimos veinte años en la poesía colombiana»,* Insula, *Madrid, núms. 512-513 (agosto-septiembre 1989), pp. 43-44.*

[3] *Ver, por ejemplo: William Ospina, Luis Darío, Bernal Pinilla y otros:* Cuatro ensayos sobre la poesía de Aurelio Arturo. *Bogotá, Fondo Cultural Cafetero, 1989. Armando Romero:* Las palabras están en situación. Un estudio de la poesía colombiana de 1940 a 1960. *Bogotá, Procultura, 1985. Armando Romero:* El nadaísmo colombiano *o* La búsqueda de una vanguardia perdida. *Bogotá, Tercer Mundo, 1988. Y el panorama general de Fernando Charry Lara:* Poesía y poetas colombianos. Modernistas. «Los nuevos», «Piedra y cielo», «Mito». *Bogotá, Procultura, 1985.*



La poesía de Mario Rivero (1935) reunida en diversos números de la revista *Golpe de Dados* (números LVII, 1982; LXI, 1983; LXVII, 1984; LXXIV, 1985; LXXVII, 1985; LXXXIII, 1986; LXXXVII, 1987) vuelve a contarnos las pequeñas historias de gentes que vinieron del campo a la ciudad, y allí comprobaron cómo su energía desfallece, escabulléndose el triunfo o singulares muchachos se vuelven más dulces cuando se exasperan y saben «hacer girar el cuchillo en el vientre de su adversario».

En otra serie, «Los poemas del invierno», la voz se ha vuelto plateada e íntima, de regreso de todos los arrebatos, oyéndose en el coloquio de una soledad amiga. De un dolor compartido: las casas en ruinas, los vívidos recuerdos, manos que separan y se unen.

En la poesía, Rivero ha encontrado la luz necesaria «para no amedrentarse ¡ante sus propios pozos de sombra!». Para convertir su duelo en serena alegría. Por su parte, José Manuel Arango (1937) ha publicado *Cantiga* (1987), un libro donde la calamitosa barbarie que aqueja a Colombia es vista con inusual entereza poética.

Habla allí, por ejemplo, de quien se halla en una lista de posibles víctimas, del simulacro de fusilamiento por parte de unos soldados, pero lo hace desde la poesía. Desde el propio miedo que la poesía percibe. Sin énfasis, con liviana aprensión, y muy consciente de eso terrible que allí se respira: «Una apariencia mansa/ y un fondo de desasosiego/ las cosas/ su fantasmagoría». Incluso las cosas mismas se han vuelto inquietantes, cargadas de oscuros presagios, capaces de herir en la desnudez equívoca de su uso.

Su texto, por ello mismo, nos despeja la vista para medir árboles, peces y aves, y gracias a dicha apertura nos permite comprender mejor a quienes limpian la sangre de las calles, «no sea que los primeros transeúntes la pisoteen». Sí: «matar es fatigoso», y por ello lo inmediato de un cuerpo animado por el deseo o estremecido por el frío, debe preservarse en pocas líneas. La pareja que avanza entre cuerpos caídos no sabe bien si muertos o borrachos, continúa «cantando una canción entre dientes».

De este modo, y como respuesta inmediata a la época, podemos señalar una poesía que hace explícita su denuncia. Uno de sus más divulgados representantes, Juan Manuel Roca (1946), por ejemplo, ha buscado compaginar su devoción por un romanticismo surrealista, de imágenes nocturnas, con el propósito de dibujar el perfil de un país dual y secreto; un país de sangre y muertos, de crímenes y desaparecidos, que sus textos reiteran una y otra vez, con enfática insistencia. «Los cuerpos otra vez bajando por el río/ La subienda de muertos a orillas/ Del nuevo y rojo día» (*Señal de cuervos*, 1979).

Su fascinación por la noche no es ajena al clima opresivo en que tantos colombianos se sienten inmersos. A ello se añade el interés por lo diabólico como valor en sí.

Atrapada en el ritmo de una sola voz, su poesía, sin embargo, no alcanza a incorporar la multitud de hablantes que integran la realidad colombiana de hoy en día.

Continúa en todo caso manifestando su repudio a la violencia, una década después (*Ciudadano de la noche*, 1989). Buscando en vano exorcisar un mal cada día menos definible y nítido. Esto, como es obvio, no excluye algunas punzantes intuiciones dentro de la fascinación por la imagen que le es propia:

Arenga de uno que no fue a la guerra

Nunca fui a la guerra, ni falta que me hace,
Porque de niño siempre pregunté cómo ir a la guerra.
Y una enfermera bella como un albatros,
Una enfermera que corría por largos pasillos
Gritó con graznido de ave sin mirarme:
Ya estás en ella, muchacho, ya estás en ella.

(De *Ciudadano de la noche*, p. 13)

Otros poetas, por su parte, tienen una fe menos clamorosa en las virtudes de la palabra con intención explícita. Por el contrario, en su caso la poesía no sólo se halla corroída por la duda, sino que tal interrogación acerca de su objetivo le depara felices aleaciones críticas: la de la ironía, las del cuestionamiento del poema y de quien lo escribe.

Nos brindan así un humor cómplice donde se rearticulan nuestras certezas, rumbo al absurdo, pero ellas terminan por rearmarse en la red abierta de un juego azaroso y personal. Quizá demasiado personal. Si el poeta se halla implicado en la carencia de certezas únicas también el lector quedará atrapado por sus resbalones, caídas y traspiés. Un buen ejemplo de ello nos lo da Edmundo Perry (1945), quien también, como Roca, ha leído a Vallejo, pero desde un ángulo distinto. A partir del título mismo advertimos su intención:

Hombre al agua

Soy un mentiroso de poca monta



y por eso me he acostumbrado a fingir accesos de tos
....
abro un hueco pequeño
lleno de agua y me meto en él
sin la flauta mágica

(De *El mundo sobre la mesa*, 1988, p. 42)

Si Juan Manuel Roca inunda la página con el estruendo de sus caballos al galope, Perry la despuebla, hundiéndose en ella. Uno intenta poblarla. Al otro la página lo devora. Sólo resta la mirada desconcertada de quien pudo haber sido engañado por el mundo pero debe asumir, por sí mismo, la respuesta. Roca afirma convencido. Perry se coloca entre paréntesis. De la fe política a la duda burlesca o metafísica, el terreno se diversifica.

Pero hay otra duda, menos hiriente en su formulación, que aprovecha el encanto cinematográfico de la juventud ida, para elaborar su lento monólogo de imágenes. Quien mejor lo ha encarnado es Víctor Manuel Gaviria (1955), también destacado cineasta. Comenzó diciéndolo en su primer libro, *La luna y la ducha fría* (1979) así:

Un hombre antes de ser mayor se desilusiona de sí mismo
pero continúa pronunciando lo suyo
y en las pausas entre celos y envidias
aprovecha para cantar suavemente.

Esa melodía se fija tanto en el mundo como en quien la emite, y continúa involucrando en su nostalgia la pérdida de la inocencia como la frescura renovada del barrio y los campos aledaños. En el mundo criminal de los sicarios de Medellín, al cual dedicó su película *Rodrigo D* (1986) la poesía de Gaviria actúa como el más estremecedor revulsivo: el de una dulce remembranza.

Igual sucedía con Darío Jaramillo (1947), quien en su primer libro, *Historias* (1974) formulaba su ambición en estos términos:

Aquella noche
todos habíamos estado deseando regresar a la infancia;
en el fondo era cuestión de volver el corazón más pequeño
y echarse a llorar de contento.

(De *77 poemas*, p. 42)

Y que luego , entre sarcasmo y sentimentalismo, como en *Tratado de retórica* (1977) se depuró para llegar a ese logro indudable que fueron sus *Poemas de Amor* (1986). Allí donde la recuperación de lo que fue, a través de una limpia mirada, le permite reasumirse de este modo: «Alelado bajo el sol, sobre la tapia,/ soy un niño de cinco años narcotizado por la luz».

Da paso entonces al exultante erotismo de quien descubre, por fin, su cuerpo en la voz del otro. Entra a formar parte de una corriente, cada vez más poderosa, que halla su centro magnético en el deseo explícito. En esa atracción que también es abismo.

En tal línea se destaca Raúl Gómez Jattín (1945) con su libro *Retratos* (1988). Exuberante en su vitalismo whitmaniano, su amor desmesurado y promiscuo recubre hombres y animales, mujeres y paisaje, con una sinceridad conmovedora. Tal sensualidad polimorfa se recrea en la naturaleza, trátese de un cuerpo o de una orilla del río Magdalena, e ignora cualquier culpa, salvo la del tiempo. Aquí la perspectiva se invierte y el autorretrato puede resultar demoledor:

De lo que soy

En este cuerpo
en el cual la vida ya anochece
vivo yo
Vientre blando y cabeza calva
Pocos dientes
y yo adentro
como un condenado
Estoy adentro y estoy enamorado
y estoy viejo
Descifro mi dolor con la poesía
y el resultado es especialmente doloroso
voces que anuncian: ahí vienen tus angustias
Voces quebradas: pasaron ya tus días
La poesía es la única compañera
acostúmbrate a sus cuchillos
que es la única.

(De *Retratos*, p. 133)

Resulta necesario señalar, en este rápido recuento de tendencias —lo social, la duda irónica, la nostalgia, el erotismo— cómo, en muchos casos, esta última inclinación, que al igual que las anteriores, no se da en estado puro, sino en íntima convivencia con las otras líneas, puede dar lugar a un alborozado rescate de la naturaleza. A una ecología del cuerpo mismo.

Gracias a ella, por ejemplo, Samuel Jaramillo (1950) en *Selva que regresa* (1988) logra extraer de las del Choco la humedad intacta de su infancia, y Jaime Jaramillo Escobar (1932) en sus *Poemas de tierra caliente* (1985), elabora su más apetecible canto, con textos como «Alheñal Azumbar», donde la jugosa síntesis entre fruta y mujer

no recorta el humor, ni tampoco la reflexión. Por el contrario: las potencias hasta el delirio de una música verbal que recuerda los tambores de la poesía negra sin omitir los tajantes coletazos propios de su estilo: «Cuando mi negra se desnuda queda completamente desnuda/ No como las blancas, que aunque se desnuden siempre tienen algo que las cubre, aunque sea un concepto».

De este modo, la apología eufórica del cuerpo retorna sobre sí misma, sea en el espejo crítico de la edad asumida, o en su prolongación disolvente, en una tierra feraz y tibia. Sólo que otros abordajes del mismo cuerpo sugieren diferentes infinitos. Las mujeres lo saben y no temen decirlo.

Hablan las mujeres

Tal es el caso, por ejemplo, de María Mercedes Carranza (1945): «Oídme bien, lo digo a gritos: Tengo miedo.» Soledad, desunión, amargura autista: su rostro, en el espejo, le brindará el plano irresoluto de una ciudad, Bogotá, que como la Buenos Aires de Borges o la Alejandría de Cavafis, apenas si otorga «el cansancio y el tedio de la convivencia.» Igual modulación del fracaso nos la da Piedad Bonnet, con *Círculo y Ceniza* (1989), donde las calles rotas certifican una pasión hecha vacío.

En otras como Liana Mejía (1960) el canto se abre con un golpe de feroces revelaciones: «Espoleada por el odio/ mi rabia galopa/ Yegua de rojas crines/ abriéndose paso/ a través de la noche», como en su libro *Extraña en mi memoria* (1983).

Pero hay también aquí otra paradoja: la poesía escrita por mujeres, oscilante entre la soledad y la solidaridad, entre la disolución del ego y la adquisición de una voz propia, entre la invención y el rescate de una tradición que resulte propia y que abarca tanto Hispanoamérica como el resto del mundo, también parece institucionalizarse en eventos como los «Encuentros de poetas colombianas», realizados en número de seis en el Museo Rayo de Roldanillo, Valle, población de 50.000 habitantes.

La recopilación en varios volúmenes de los trabajos allí leídos no resulta demasiado atractiva. Voces débiles y previsibles, en su rutina apenas enumerativa de arrebato y olvido, pagan excesivo tributo a los remanentes desuetos de una poesía entendida como profesionalmente femenina.

Las formulaciones teóricas, sin embargo, llegan a ser más válidas que la praxis misma. Así habla Agueda Pizarro, principal animadora de dichos encuentros:

> La poesía de la mujer latinoamericana del siglo XX es testimonial contra la injusticia a todo nivel, en todo país. Es ecológica —busca la relación antigua con la tierra. Es solidaria con las víctimas de toda guerra, de toda tragedia. Está plenamente consciente de que la tierra se viola y que todos sus hijos se trituran y contrarían los ritmos vitales de todos los días. Más que nada es consciente de que la voz poética es una voz heredada, una voz que contiene las palabras de siglos de hablantes de un idioma. La mujer es consciente de que esa voz colectiva vive en la conciencia de las madres. De que toda música del pueblo es origen de poesía.[4]

Busca, en consecuencia, un nuevo sagrado: sagrado de la vida, sagrado del cuerpo, sagrado de lo cotidiano y sagrado, por qué no, del texto mismo, corroído por la tradición racional y científica. La comunicación difícil, la obsolencia de los vocabularios, lo únivoco de ciertos códigos, la falta de espíritu, en definitiva, ante la mecanización inexorable, es la que hace de sus textos, tan desgarrados como poco «formales», un asomo hacia verdades más íntimas. «Un espacio para lo auténtico» como definió a la poesía Marianne Moore.

Ello le ha dado a la que escriben las mujeres un tono valiente y urgido. Una sinceridad expuesta y exenta de conformismos, salvo, quizá, los propios de una poesía que en general ignora la ruptura. El panorama, sin embargo, de María Mercedes Garranza a Anabel Torres (1948), de Mónica Gontovnick (1953) a Eugenia Sánchez Nieto (1953) resulta sugestivo.

Cuestiona el centro tradicional del poder desde una periferia disidente. Hace del útero, matriz donde se halla contenido todo el proceso de reproducción biológica, la base autónoma de una escritura que abarca tamizados muchos de los elementos que el feminismo ha expuesto a la luz. Ocluida durante tanto tiempo en el mutismo, comienza a expresrse. Así lo intenta Renata Durán (1948) con su *Oculta ceremonia* (1985) al partir de esa base que todo poeta sabe suya: «No pueden las pala-

[4] Cuarto encuentro de poetas colombianas. *Roldanillo, Museo Rayo, 1989, p. 4.*

bras/ con el peso/ del mundo». Así lo busca Eugenia Sánchez Nieto en su libro *Con la venia de los heliotropos* (1990): lo importante es «perdurar en el lugar del combate/ Amanecer cada uno con el corazón del otro». Darle, en definitiva, lenguaje al desconocido que nos habita.

Silencios, fábulas y verdades

Otro tipo de poesía, más intelectual, mucho más reflexiva, bien puede ir desde la imaginería entendida como poética, el caso de Jaime García Maffla (1944) y su libro *Las voces del vigía* (1986), donde donceles, saudades y fuentes le permiten expresar definitivas advertencias sobre la pérdida de una interioridad en la cual el canto, como lo quería Rilke, reconstruya la morada humana, hasta las tentativas más directas de un poeta como Horacio Benavides (1952), afiliándose a aquella milenaria tradición fabulista según la cual no hay nada mejor que las bestias para comprender a los hombres.

Deseo de viejo

Levantando la cabeza
y estirando el belfo
aspira profundo
ha percibido ese olor
que le renueva la sangre.

Envalentonado
rengueando un poco
se acerca a la yegua
que le recibe
con una patada amorosa.

El caballo viejo
pronto se olvida
y vuelve en paz
a su hierba.

(De *Agua de la Orilla* (1989), p. 51)

Demasiado abstracta en ocasiones: el caso de Gonzalo Márquez Cristo (1963) y su *Apocalipsis de la rosa* (1990); excesivamente realista en otras: el *Libro de las crónicas* (1989), de Jorge García Usta (1960), la poesía colombiana de estos últimos años puede mostrar logrados libros de autores jóvenes.

Como ejemplos: *Hilo de arena* (1986), de William Ospina (1954) también notable ensayista, *Poemas para una fosa común* (1984), de Ramón Cote, *El desorden del viento* (1989), de Jorge Bustamante García, *El viento en el puente*, de Alvaro Rodríguez (1990) y *Slimpses*, de Mario Jursich Durán (1964), entre otros.

Manejar con solvencia variadas lecturas y la insistencia militante en una épica heroica ha dado paso, en la sobriedad, en el desencanto, a un nuevo paisaje, tanto formal como temático. Una subjetividad universal revalúa los eternos temas de amor y muerte con mayor carga simbólica, y dentro de un lenguaje terso y afectivo, que pareciera dejar atrás la aventura surrealista en aras de una prosodia más afín con referencias inglesas y norteamericanas. A una contemplación que supere las apariencias e impregne el mundo con la mirada escrita de quien lo recorre, lúcido y fervoroso a la vez. Lo vio bien Alvaro Rodríguez en «Mi oración»:

En la noche
la memoria arremolina las imágenes,
y en lo profundo de la sangre
alterna desde el agradecimiento;
y yo ruego
—puesto que el hombre es más que pensamiento,
pasión es, y es negación apasionada
porque aún en el quebranto
sepa agradecer;
porque la arrogancia
no me empobrezca hasta el hueso.

(De *El viento en el puente*, p. 37)

La poesía parece añorar, fatigada, un esplendor que antes, al ser imposible, la iluminaba. Ella se nutría con el júbilo apasionado de un canto casi inaudible. Es obvio que esto el país ya no lo permite, pero también es sabido que en tiempos difíciles la poesía crece con mayor ímpetu. Sólo que su vitalidad, diversidad y entusiasmo, la pluralidad democrática de sus voces múltiples, bien puede lograr que una cultura sana en un país enfermo (esa paradoja última), incida, de modo imperceptible, en la modificación de conciencias y sensibilidades retraídas por el miedo y replegadas ante los excesivos crímenes. Así, con compartible coraje, lo pide Orlando Gallo (1959) en un poema de un libro cuyo título resulta revelador sobre estos mismos apuntes: *Los paisajes fragmentarios* (1985). Fragmentos que no llegan a la plenitud y que, sin embargo, desde la zozobra la intuyen y de algún modo colaboran a percibirla con mayor nitidez. Así, estos poetas, así este poema:



sobre todo
aspiro a equivocarme una y otra vez
con la misma vehemencia
con la misma ciega fiebre;
a no hacerme hábil y oficioso
Porque no me basta el furor del victimario.

(De *Los paisajes fragmentarios*, p.81)

Juan Gustavo Cobo Borda

Carta de México

Encuentro con Reinaldo Arenas en este mundo alucinante

Hace unos meses, en la ciudad de São Paulo, al salir de un restaurante donde un grupo de amigos habíamos celebrado la entrega del premio Nobel a Octavio Paz, leí en la primera página de un periódico que Reinaldo Arenas se había suicidado. La noticia me horrorizó. Algunos amigos mutuos me habían informado acerca de su enfermedad; sin embargo, otros habían desmentido el hecho. Toda una serie de recuerdos acudieron a mi mente y la enorme alegría que experimentaba por ese premio se unió a una extraña melancolía. Conocí a Reinaldo Arenas en una conferencia que impartió en Yale en 1981, e inmediatamente nos hicimos amigos. Era la primera vez que visitaba esa universidad desde que se había exiliado en Estados Unidos. Después de su charla cenamos con Emir Rodríguez Monegal y otras personas que asistieron al acto. Durante la sobremesa, Reinaldo me preguntó si podía quedarse en mi casa esa noche para no regresar tan tarde a Manhattan. Le dije que desde luego, y su visita se prolongó por varios días. En ese primer encuentro hablamos mucho. Sin embargo, mi relación con la obra de Arenas había comenzado varios años antes. Me referiré a ella.

A principios de la década de los setenta, con motivo de un homenaje a León Felipe, el novelista español Camilo José Cela pasó una semana en la Ciudad de México. Durante su estancia tuve la oportunidad de estar con él varias veces. Recuerdo que uno de los temas sobre los que habló fue el caso Padilla y la forma en la que el gobierno cubano perseguía a los homosexuales de la isla. Aquello me parecía una aberración. A pesar de que gran parte de los muchachos de mi edad simpatizaban ciegamente con la tiranía de Fidel Castro, yo tenía conciencia de otra realidad a través de los comentarios de algunas personas enteradas. Paradójicamente, gran parte de los cubanos que habían ayudado a mis abuelos y a mi madre cuando llegaron a La Habana después de la guerra civil española —liberales defensores de un orden democrático—, con la toma del poder por Fidel Castro habían corrido —en el mejor de los casos— la misma suerte que mis abuelos y mi madre, teniendo que exiliarse.

Por esas mismas fechas, una estudiante de doctorado de la universidad de Oxford vino a México a estudiar la obra de Manuel Altolaguirre. Ante la ausencia en el archivo que conserva mi madre de publicaciones y ediciones relacionadas con la estancia de mis abuelos en Cuba, nuestra amiga inglesa me propuso que la acompañara a la isla para fotocopiar lo que allí encontráramos. Para mi sorpresa, cuando fui a pedir mi visado a la embajada, la burócrata encargada de recibir los documentos, me dijo a gritos y sin que yo hubiera emitido una sola palabra, que para entrar a Cuba tenía que «cortarme el pelo, abotonarme la camisa» y, además, «que

me quedara claro que por ningún motivo querían maricones». Después de decirle en tono paródico y un tanto amanerado: «Señora, no sé cómo usted se ha dado cuenta de mis predilecciones...», le pedí que me devolviera mis documentos y decidí no viajar al paraíso revolucionario.

Para colmo, por aquellos mismos años, un matrimonio chileno exiliado en México, perteneciente a un partido de ultraizquierda, a quien yo había ayudado a conseguir becas para sus hijos y trabajo para ellos, cuando supo de mi sexualidad quiso retribuir el favor que les había hecho, sugiriéndome, en una especie de corte marcial que habían organizado en su casa, que fuera a Cuba para que a base de electro-choks me curaran de la «perversión burguesa» que me había desviado.

Fue por esas fechas cuando cayó en mis manos *El mundo alucinante,* de Reinaldo Arenas. El libro me fascinó. Inmediatamente me di cuenta de que la novela operaba en distintos niveles. Uno de ellos era una alegoría de la situación cubana. Con una habilidad poco común, Arenas, al presentar los horrores de la inquisición católica en los últimos años del siglo XVIII y los primeros del XIX en la Nueva España, aludía a la inquisición comunista en la isla. La forma en la que el novelista hace la transferencia es clara desde el principio. El héroe fray Servando Teresa de Mier es el propio Reinaldo Arenas. En la primera carta a Servando, es decir, en la primera página del libro, el narrador dice: «Lo más útil fue descubrir que tú y yo somos la misma persona.» Sin duda alguna, la novela de Arenas pretendía hacer evidentes la persecución y la resistencia que él mismo estaba viviendo en su patria. Además, a través del simpático fraile regiomontano, el novelista lograba transgredir los dogmas políticos, morales y sociales del castrismo. Con la creación del andrógino personaje «Orlando, rara mujer», inspirado en el personaje con el mismo nombre de Virginia Woolf, conseguía lo que se había propuesto.

Después de mi lectura de *El mundo alucinante,* con frecuencia preguntaba en las librería si había aparecido otro libro de Reinaldo Arenas, y siempre salía con las manos vacías. El motivo lo supe años már tarde: Arenas se encontraba preso, primero, en la cárcel de El Morro y después en un campo de concentración donde desde luego le tenían prohibido publicar. El motivo: «editar libros fuera de Cuba» y «homosexualidad», delitos entre otros calificados por el Estado «revolucionario» con los nombres de *Peligrosidad* y *Diversionismo ideológico.* A pesar de que Arenas había escrito durante ese período varias colecciones de poemas, un volumen de cuentos y dos novelas, incluyendo *Otra vez el mar,* narrativa que tuvo que escribir varias veces porque siempre era confiscada por la policía, la edición de esas obras no se llevaría a cabo sino hasta años más tarde, cuando el novelista ya se encontraba en el exilio.

Por fin, en mayo de 1980, Arenas logró abandonar Cuba junto con los otros 125.000 refugiados que embarcarían en el *Mariel.* Al poco tiempo de su llegada a Estados Unidos, el escritor cubano impartiría en la universidad de Yale la conferencia a la que me referí al principio de estas páginas. En esos días que pasé en New York me habló de su infancia, de la dictadura de Batista, de sus años como estudiante, de sus lecturas, de los horrores del castrismo, de la cárcel, del campo de concentración y de lo difícil que estaba siendo para él adaptarse a Estados Unidos. Después de diez años, recuerdo sus palabras en la transparencia del aire de aquella primavera de Nueva Inglaterra. Al escucharlo, mientras comíamos o cenábamos o dábamos un paseo por las calles de la ciudad, percibía todo el dolor que durante años había acumulado en su cuerpo. Miseria, traiciones, persecuciones, cárcel y tortura habían sido para este escritor admirable el pan nuestro de cada día.

Reinaldo Arenas había nacido en una familia de campesinos pobres en el interior de la isla. A los catorce años intentó incorporarse a las guerrillas de Fidel Castro que combatían en la provincia de Oriente; intento que le fue frustrado por no tener la «edad suficiente» ni estar armado. Ante el fracaso de su hazaña tuvo que permanecer en el monte durante muchos meses para no ser apresado por el ejército de Batista, que ajusticiaba a los rebeldes que se habían levantado. Sus dificultades con el gobierno «revolucionario», empezarían a mediados de la década de los años sesenta. Como el mismo Arenas lo relata en un libro, en aquel entonces «acabábamos de salir de una dictadura y en mi espíritu estaban ocurriendo otras aventuras, otras revoluciones, desde la poética hasta la erótica». Por esas fechas, el gobierno castrista lo expulsa de la universidad por «reunir condiciones de dudosa moralidad e ideología política». A partir de ese momento empiezan las persecuciones por parte del Estado hacia él, que culminan en los repetidos



allanamientos de su morada, el espionaje a través de policías que se hacían pasar por amigos, la confiscación de sus manuscritos, la prisión y, por último, el exilio.

La capacidad para narrar que encontramos en sus novelas, la tenía también en sus conversaciones. El hecho más trivial se convertía, a través de la parodia, el humor, la ironía y la imaginación, en algo prodigioso o alucinante. Un rasgo que me sorprendió en aquel primer encuentro, era la sorpresa que le producía la sociedad norteamericana con toda su bonanza económica. Acostumbrado a un país donde la miseria se ha repartido democráticamente en toda la población, salvo —claro está— en las familias de los dirigentes, la presencia de un tostador de pan, una cesta con dos o tres frutas o los libros que podían estar expuestos en la vitrina de una librería de una ciudad como New Haven, lo dejaban atónito. En una ocasión, al comentarme lo difícil que era para él adaptarse a los Estados Unidos, le dije que por qué no se iba a México, en donde tenía lectores y amigos, especialmente en el grupo reunido alrededor de la revista *Vuelta*. Me respondió diciéndome que el gobierno mexicano a pesar de que se había distinguido durante décadas por haber recibido a los perseguidos de los gobiernos totalitarios, con el exilio cubano, y especialmente con los escritores de dicho éxodo, se había portado mal; había sido cómplice incondicional de la dictadura castrista, incluso en sus peores momentos. Al reflexionar sobre su comentario, como mexicano, no pude dejar de sentir cierta vergüenza.

Un rasgo que unifica la obra de Arenas es una conciencia crítica ante la sociedad, el poder, la moral establecida, el Estado y las dictaduras. Ya hemos visto cómo en *El mundo alucinante* el escritor cubano hace una mordaz crítica del régimen comunista a través de la superposición de otro tiempo histórico. En *Otra vez el mar...*, novela publicada en 1982, el lector puede encontrar una denuncia, tanto de la dictadura de Batista como de la de Castro. Incluso el mismo título del libro, *Otra vez el mar...*, además de aludir al número de veces que Arenas tuvo que reescribir la novela, por haber sido ésta confiscada por la policía, también alude a la repetición incesante de dictaduras consecutivas en la isla. En *Arturo, la estrella más brillante*, Arenas cuestiona tanto el castrismo como a la moral social, incluida la de las minorías, especialmente la de los homosexuales. En *La loma del ángel*, el escritor cubano critica con humor desmedido el colonialismo, el totalitarismo y el racismo que han perdurado en Cuba a través de la historia. Y en *El portero* —última novela publicada— parodia con humor y sarcasmo la vida deshumanizada y materialista de la sociedad de Nueva York. Se podrían dar muchos otros ejemplos, incluso de sus poemas. Sin embargo, además de esta característica, toda su obra puede ser definida como la búsqueda incesante del espacio de la libertad. En todas las novelas mencionadas, ese anhelo es la única causa por la cual los personajes y el narrador tienen una razón para existir.

Ha pasado una década desde aquel primer encuentro con Reinaldo Arenas. Pienso en otros. Escucho sus palabras y sus relatos como si estuviera cerca. Lo veo bailar entre la muchedumbre de «La escuelita», discoteca fundada en el corazón de Manhattan por un grupo de «marielitos». Lo veo comer en un restaurante cerca de su casa. Veo sus manos grandes, sus dedos como espátulas, su cara de niño travieso. Vuelvo a la esquina en donde leo en la primera página de un periódico brasileño la noticia de su muerte. La alegría que tenía por el Premio Nobel de Paz se une a una extraña melancolía. Contemplo en torno a mí los rascacielos. Reinaldo tenía una estatura moral tan alta como aquéllos. Pienso en los escritores que lucharon por la libertad de nuestro continente. Reinaldo fue uno de ellos. Pienso en los inquisidores. Reinaldo luchó en contra de ellos. Avanzo por las calles. Lo real me parece inverosímil. Reinaldo Arenas sigue vivo.

Manuel Ulacia

Carta del Perú

Crónica del desconcierto y del disparate

En los últimos meses, pensar en posibles temas para estas cartas se ha convertido casi en una tortura. Una pasada experiencia en el periodismo cultural me había creado el hábito de rescatar cada vez las producciones o figuras más valiosas del momento —como quien separa la paja del grano— y exponerlas en una galería de páginas no destinadas a analizar su trasfondo. Ahora, ya lejos de esa manía de actualidad a que obliga el superficial periodismo, cualquier mirada que no considere lo que hay tras el telón de fondo, cualquier grupo de palabras que no toque lo que él mal esconde, es discurso hueco y vano. Por eso, intentar abordar esta carta o cualquier otra es una tortura, no hay evasión posible de una realidad tan agobiante. No es cierto que una exposición, una puesta en escena, una publicación, o cualquier otra manifestación cultural, cada vez más escasas, tengan un sentido sólo por el aspecto positivo de su logro final. ¿Y el pavoroso esfuerzo desplegado? ¿Y los tropiezas ante la falta de ayuda? ¿Y las pérdidas económicas por amor a la locura del arte? Es cierto que su realización es más valiosa si consideramos las dificultades vencidas, pero aunque destaquemos este aspecto del proceso, ¿los atropellos y las trabas habrían dejado por ello de existir?

Tal vez esta carta se convierta en un desahogo desordenado, en todo caso caótico como el Perú, en un ejercicio visceral antes que racional (que de esa forma hablen los sociólogos), pero sospecho que ninguna otra manera se adecúa tanto a aquello que nos circunda. Los métodos de evasión en este país varían según las condiciones económicas de sus practicantes: o se vive encerrado en casa, sin comprar periódicos ni escuchar noticias, o se huye a Miami a dejar allí el dinero y hablar de lo mal que está el Perú. Pero si hay que salir de casa y no se puede o no se quiere huir a Miami, y tampoco hay dinero suficiente para mantener un auto propio ni pagar destartalados taxis, entonces la mísera vida del país lo abofetea a uno con las manos de los huelguistas bloqueando calles, las de los ambulantes invadiendo los mínimos espacios, las de los mendigos ahora también a domicilio, las de los pregoneros que suben a los autobuses a vender de diversas maneras su desempleo, las de la policía pidiendo documentos e imponiendo su temor revestido de fuerza. Hay que salir a la calle para llegar a una galería o a una sala de concierto, y hay que volver a casa con el miedo de sufrir algún acto de violencia. Todo resto de manifestación cultural es una forma de desesperada sobrevivencia en medio del desorden público y del desinterés oficial.

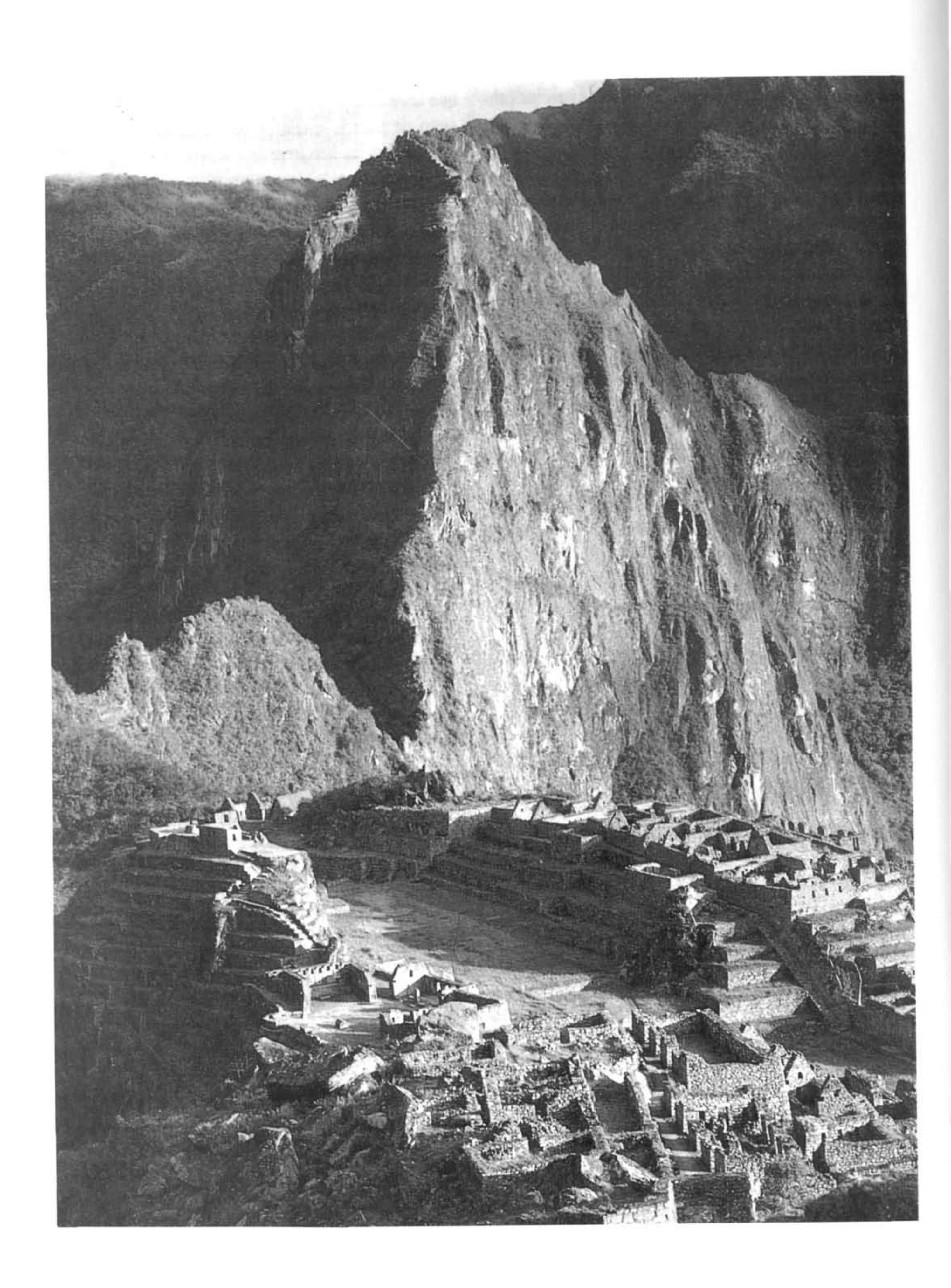
Hasta hace muy poco pensábamos que habíamos tocado el fondo del abismo, pero sólo había sido un espejismo en la oscuridad, el fondo estaba más abajo. No eran suficientes los atentados y la infiltración terrorista en los más diversos sectores, la incontrolable inflación, el narcotráfico, la corrupción generalizada y su impunidad, faltaba la pesadilla del cólera, aquella peste que algunos creíamos encerrada en las novelas o en la historia de siglos pasados o en realidades aún más terribles que la nuestra. Pero qué ilusos, cómo no lo advertimos, se tratase del cólera o de otro mal era de temerse que alguno proliferara en un pueblo desnutrido, carente de servicios básicos e incapaz por ello de aplicar nociones elementales de higiene. Cómo no pudimos anticipar que el abandono en que el Estado peruano ha tenido a las cada vez más extensas poblaciones marginales tenía que desembocar en esto, y que la permisividad cómplice de las autoridades ciudadanas respecto a la proliferación de cual-



quier forma de vida en la vía pública era la mejor contribución de tipo institucional para asegurar su permanencia.

Convivir con el cólera, su violenta expansión y sus penosas cifras, hizo que los diversos niveles de lo precario saltaran a la vista para los que siempre los ignoraron y que, mientras las medidas de precaución llegaban hasta la paranoia, en algunos sectores hubiera individuos que decidieran pasarlas por alto con un obtuso sentido de la inmunidad a toda prueba. Entre unos y otros, la gran mayoría estaba irremediablemente expuesta, pues carece de servicios de agua y desagüe y sus ingresos no le permiten un mayor consumo de combustible para hervir el agua que compran sin ninguna garantía. Todas las modalidades de la desgracia y de la inmundicia se convirtieron en centro de la noticia para medios de comunicación del Perú y del extranjero; poner gesto alarmado y voz grave, sin orientar la información hacia una solución, es regodearse en el fondo con lo negativo y contribuir a hundirnos cada vez más. ¿Por qué la tan mentada y bien ubicada labor del periodista no puede unir a su aséptica función de mostrar y a la más agresiva de acusar, aquélla más esencial de educar? ¿Tiene acaso la suficiente independencia y el suficiente sentido crítico como para decirle al Presidente de la República que se equivocaba y confundía a la gente al afirmar que no se podía comer pescado crudo cuando el Ministro de Salud recomendaba lo contrario? Era más cómodo observar la caída del Ministerio y contemplar con arrobamiento a un Presidente pescador y cocinero dando la receta del «sashimi», súbitamente ascendido a plato nacional al lado del «cebiche». Por eso la desorientación y la ignorancia, alimentadas desde arriba (no tan alto como el cielo), y la sucesión de calamidades, parecían dejar abierta sólo la puerta de lo sobrenatural.

De pronto, una mente desesperada y contrita (siempre es mejor pensar así que en la intervención de una mente manipuladora y oculta) salpicó con sus lágrimas la pequeña imagen que veía a diario, durante diecisiete años, en su casa del Callao. En estos tiempos del cólera televisado por entregas, era también posible que los medios de comunicación transmitieran el milagro del llanto de una imagen de la Virgen de Fátima; que los humanos llorasen, de manera espontánea o por las bombas lacrimógenas, no resultaba ya suficiente ni mucho menos extraordinario. Desde ese día, el suceso de la virgen que llora sólo para iniciados tuvo su espacio en un noticiero de horario estelar y su agraciada dueña pasó a desplazar a las heroínas de telenovelas protagonizando el papel de poseída, intérprete, enjugadora y alentadora de milagros. Pero en este país de «yo también tengo lo que tú tienes», y de algunos exagerados sentimientos regionalistas, empezó a llorar también una virgen nacional, más bien provinciana: una imagen de la Virgen de Chapi, patrona de Arequipa, y para mayor coincidencia ubicada en una casa del mismo puerto del Callao. Producido el fenómeno de masas y extendidas las versiones milagreras, intervinieron las autoridades eclesiásticas con su toque de cautela y designaron una comisión pluridisciplinaria para analizar las lágrimas de las vírgenes. Pero cuando el descontento de los creyentes empezaba a alzarse contra la actitud escéptica de la Iglesia, dos nuevos protagonistas aparecieron en los siguientes capítulos. El noticiero de televisión, preocupado por renovar sus escenas, envió un reportero a un pequeño poblado en las afueras de Brasilia para filmar en exclusiva las curaciones milagrosas del santón espiritista Joao Texeira, que operaba sus pacientes poseído por la sabiduría de cuanto médico famoso existió en el mundo desde el inicio de los tiempos. En medio de esta fiebre sobrenatural, un empresario de espectáculos pornográficos de café-teatro anunció que traería a Texeira a Lima para que curara también a los peruanos, en un arranque de interés y solidaridad con su pueblo. Enfermos de todo tipo, antes o después de haber visitado a las vírgenes, iban a hacer cola para conseguir pases numerados que les aseguraran la curación gratuita de sus males. Llegaron de provincias y de países vecinos; ya era mucha gente dispuesta a todos los sacrificios y a aceptar sin queja a cualquiera que les diera una mínima señal de apoyo. ¿Cómo no aprovechar esa oportunidad de éxito seguro mientras en otros lugares de Lima los grupos que marchaban por las calles no hacían más que protestar? Entonces apareció el Presidente de la República demostrando su gran sentido de la oportunidad. Visitó a una de las vírgenes (¿por qué preferiría a la de Chapi?), le llevó flores y le rogó en público que lo ayudara a hacer un buen gobierno y, de paso, dejó en claro el tácito mensaje principal: aunque carezcan de empleo y sufran hambre, me intereso por ustedes, aguanten un poco más, mi causa es justa. Pero aquí no quedó todo. Pasados unos





días y estando ya el espiritista brasileño en Lima, causando desórdenes en las afueras del estadio donde atendió, Fujimori decidió contestar la pregunta de un reportero acerca de Texeira expresando que él mismo, alguna vez, había acudido a este tipo de curanderos y había surtido efecto en su caso, añadiendo además, con su sazón demagógica, que había que respetar las creencias de la gente. Que los diarios, a la mañana siguiente, se llenaron de titulares en torno al caso de «Fujimori espiritista», no hay ni qué decirlo. A los pocos días, y antes de partir precipitadamente del país por los desórdenes y por las protestas del Colegio Médico, João Texeira hizo una visita al Presidente en Palacio de Gobierno, terminó de curarle un dedo fracturado, se tomó fotografías con sus hijos y obtuvo de éste la promesa de volver al Perú en calidad de «invitado especial» del gobierno y con todas las garantías para ejercer su actividad. El Presidente, convertido en empresario, pero no del progreso del país, sino de su seguro anclaje en la inmovilidad. Mientras tanto, las vírgenes seguían llorando, quién sabe si por el cólera o los celos, pero la televisión les hacía menos caso.

Parece, entonces, cosa de conciencias extraviadas hablar de cultura y solicitar ayuda económica para realizaciones en este área, cuando la vida humana se halla amenazada a niveles más elementales. ¿Qué puede dar de sí un profesor si su reducido sueldo lo ata a la angustia de la sobrevivencia? ¿Cómo hacer volver a las escuelas al treinta por ciento de alumnos que desertaron este año? ¿Cómo convencer a nadie de que el estudio y la cultura son una inversión para el futuro? ¿Cómo vender esa idea a los miles de adolescentes y jóvenes que pueblan las calles viviendo del comercio informal y de la venta de dólares del narcotráfico? ¿Cómo, si no hay una decisión que los devuelva a una vida productiva y restituya la dignidad a los maestros y a los seres de este país que trabajan por su cultura? El Perú vive los síntomas de una parálisis y su organización estatal está trabada por los problemas del terrorismo y la economía que el gobierno define como asuntos primordiales de su política, pero que no enfrenta de manera adecuada. Las soluciones en lo económico no atienden los conflictos sociales y el terrorismo sigue siendo afrontado sólo desde el lado militar.

Mientras esta parálisis continúa y los profesores se declaran en huelga, las editoriales se hunden poco a poco, los músicos de la Sinfónica emigran o tocan en orquestas de salsa, los investigadores no encuentran la bibliografía necesaria para sus estudios, se hace teatro y danza gracias a los milagros que algunos de sus exponentes han aprendido a hacer, y escritores y artistas visuales siguen produciendo en medio de una crisis que los arrincona y reduce su libertad, el Presidente decide demostrar su preocupación por una de las instituciones culturales más agobiadas, la Universidad estatal. Ex Rector de una de ellas y ex presidente de la Asamblea Nacional de Rectores, debía conocer sus agudos problemas para subsistir y funcionar en orden. Quizá por ello hubo quienes en el medio universitario creyeron que brindaría a la Universidad una especial atención cuando accedió a la Presidencia, así como se pensó lo mismo respecto al problema agrario, por el hecho de ser ingeniero agrónomo. Acude a dar un discurso en el acto celebratorio central del cuadricentésimo cuadragésimo aniversario de la fundación de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos de Lima y anuncia que el gobierno otorgará una partida especial de ochocientos mil dólares para realizar obras de reparación del Estadio de la ciudad universitaria. A la semana siguiente, llega a este campus universitario y al de la Universidad Nacional de Educación de La Cantuta a pintar las paredes de sus edificios, acompañado de efectivos del ejército armados no sólo de botes de pintura, brochas y rodillos, sino también de fusiles y ametralladoras.

Una Universidad como San Marcos, desde hace muchos años, no dispone de dinero ni se lo dan para adquirir libros para sus bibliotecas, ni para reacondicionar sus aulas y servicios higiénicos, mucho menos para equipos, mantenimiento, ni para realizar publicaciones o para garantizar servicios de agua, luz y transporte. ¿Cómo debe recibir la comunidad universitaria, que se las arregla como puede para no permitir que este centro pare, este donativo para mejorar su aspecto más prescindible? El silencio fue la respuesta hasta el momento. Pero no lo ha sido en el caso de la visita del Presidente pintor. Más allá de la repudiable respuesta violenta de los grupos terroristas infiltrados en la universidad peruana, como en otros estamentos del país, y que no la representan a pesar de lo que difundan los medios de comunicación, la mayor parte de sus alumnos y profesores han rechazado este súbito interés por pintar las fachadas donde los grupos terroristas y otros pintan sus lemas; ellos sa-

ben que el problema universitario, constantemente postegrado, no se soluciona con una mano de pintura. Detrás de esta actitud del ex Rector y actual Presidente de la República está la misma disposición despreciativa e impositiva que las fuerzas armadas demostraron siempre hacia la cultura universitaria; la figura ultrajada de un Fujimori recibido a pedradas por aquellos elementos no cubre suficientemente al señor de vocación autoritaria que, no habiendo coordinado debidamente su visita con las autoridades universitarias y sin desconocer el tipo de reacción que ella podía provocar acudiendo en compañía del ejército, desliza el mensaje de que la solución de los problemas universitarios requiere sólo de mano dura y no de la dotación adecuada de recursos que permita un mínimo dominio de la compleja situación y sea, a la vez, una señal de respeto hacia esta institución. El Señor Presidente no quiere que ese triunfo pertenezca a la Universidad, y deja abierta la trocha para una intervención futura.

Está claro que a los representantes estatales les importa muy poco lo que se intente hacer por el desarrollo cultural del país, y a los periodistas tampoco, y menos aún lo que intelectuales y artistas opinen, no sólo sobre sus áreas de actuación y desde ellas, sino sobre la marcha del Perú en general. Está claro que estas voces no tienen valor para ellos, y es una lástima. Hoy en día, cuando se buscan respuestas a conflictos se llama a los economistas y luego a los políticos, a pesar de que la realidad prueba a diario cuán endebles o insensibles son los cálculos puros. ¿Para qué acudir a un filósofo, a un historiador, a un escritor o a un artista, si a falta de economistas siempre hay curanderos?

Ana María Gazzolo



Carta de Venezuela

TTT sin censura en la Biblioteca Ayacucho

Fundada en 1976 por decreto presidencial, la Biblioteca Ayacucho alcanza este año sus 150 volúmenes, con la publicación de *Luces y virtudes sociales (y otros textos)* de Simón Rodríguez (1771-1854), el renovador pedagogo venezolano que fuera maestro de Simón Bolívar.

A lo largo, pues, de 15 años, la Biblioteca Ayacucho ha ido cumpliendo su proyecto de reunir los autores y obras más destacados del pensamiento y la creación continentales. Un repaso de su catálogo nos entregaría los nombres de Bolívar *(Doctrina del Libertador)*, Pablo Neruda *(Canto general)*, José Eustacio Rivera *(La vorágine)*, Rubén Darío *(Poesía)*, Sarmiento *(Facundo)*, Juan Rulfo *(Obra completa)*, José Asunción Silva *(Obra completa)*, Roberto Arlt *(Los siete locos. Los lanzallamas)*, Mario de Andrade *(Obra escogida)*, Julio Cortázar *(Rayuela)*, César Vallejo *(Obra poética completa)*, José Carlos Mariátegui *(7 ensayos de interpretación de la realidad peruana)*, Euclides da Cunha *(Los sertones)* y un largo etcétera que incluye a José Martí y Alejo Carpentier, Machado de Assis y Gilberto Freyre, Jorge Isaacs y Ricardo Palma, Juan Carlos Onetti y Vicente Huidobro, con Carlos Fuentes, García Márquez, Sandino y Pedro Gómez Valderrama entre los últimos títulos. No han faltado tampoco las antologías

de literaturas indígenas, del teatro rioplatense, de cuentos venezolanos, de la poesía gauchesca, de tradiciones hispanoamericanas, del pensamiento político de los siglos XVIII y XIX, de costumbristas cubanos, etc.

La relativa parsimonia (10 volúmenes anuales como promedio) de la BA se explica por el trabajo de preparación de cada volumen, que ha incluido siempre un prólogo —en general, verdaderos ensayos monográficos— firmado por especialistas como Fernando Alegría, Antonio Cándido, Noé Jitrik, Miguel León Portilla, José Miguel Oviedo, Darcy Ribeiro, Cintio Vitier, Leopoldo Zea y similares, una bibliografía y una cronología. Esta última, además de la vida y obra del autor, detallaba la época a lo largo de un centenar de páginas, hasta la publicación, en 1987, de la monumental *Cronología. 900 a.C.-1985 d.C.*, en volumen aparte.

En realidad, contando con otras colecciones de la BA como la de «Iconografías» y con las dos inauguradas este año, «Textos claves» (antologías de bolsillo de las obras ya publicadas) y «La expresión americana» (títulos complementarios: *Recuerdos de provincia* de Sarmiento, *La vida de Rubén Darío contada por él mismo*, la biografía de Flora Tristán, por Luis Alberto Sánchez...), alcanzaríamos los 170 volúmenes. A ellos habrá que agregar, en 1992, el anunciado *Diccionario Enciclopédico de las Letras de América Latina*, obra colectiva en la que se viene trabajando desde hace varios años.

TTT sin censura

El título más reciente de la BA es la edición integral de la novela *Tres tristes tigres*, de Guillermo Cabrera Infante: un verdadero *one-man-show* pues, excepcionalmente, el mismo GCI firma tanto el prólogo como la cronología. Por primera vez en castellano, se restituyen al texto los 22 párrafos suprimidos por la censura española en la edición de Seix Barral de 1967.

Escribe su autor, en el prólogo titulado «Lo que este libro debe al censor», que el original de *TTT* fue sometido «a toda clase de censura, y su censor lo consideró en su día obsceno, moralmente objetable y políticamente condenable.» *TTT* «ha sido todas estas cosas a la vez». No iba dirigido ni contra Roma ni contra Moscú: «De hecho no hay libro más apolítico —que es lo que lo ha hecho tan político—. Es un libro censurado en una parte del globo y prohibido en otras simplemente porque su autor y no el libro está en el *Index Prohibitorum Authorum*. Mi vida es la historia de la pelea de un escritor contra los censores. Mi libro, como prometía y nunca cumplió Isadora Duncan, es mi vida. Pero mi vida no es mi libro, y no deben tomarse las diversas voces cubanas que lo integran como la mía propia. Pero mis censores pensaban, piensan todavía, otra cosa.»

Cabrera Infante subraya que el verdadero «protagonista» y el «tema central» de su novela es el lenguaje, el español. Cosa que —agrego yo— la crítica ya había establecido y que quizá deberíamos saber desde la «Advertencia» que abre el libro en todas sus ediciones: está escrito «en cubano»: «Es decir, escrito en los diferentes dialectos del español que se hablan en Cuba y la escritura no es más que un intento de atrapar la voz humana al vuelo, como aquel que dice. Las distintas formas del cubano se funden, o creo que se funden, en un solo lenguaje literario», predominando el habla habanera y en particular la jerga nocturna.

Ese «intento de atrapar la voz humana al vuelo» en la escritura, ese coro de hablas cubanas (cuya poética estaría, por cierto, cercana a la del Severo Sarduy que, en *Escrito sobre un cuerpo* afirmaba: «esa interacción de texturas lingüísticas, de discursos, esa danza, esa parodia, es la escritura») desató, sin embargo, una de las más sonadas polémicas de la literatura cubana, recogida en las páginas del entonces vivísimo *Caimán Barbudo*, en las que Heberto Padilla, a contracorriente de la opinión «oficial», caracterizó a *TTT* como «sin duda una de las novelas más brillantes, más ingeniosas y profundamente cubanas que hayan sido escritas alguna vez».

A continuación, GCI se refiere a la génesis de *TTT*, llamado originalmente *Vista del amanecer en el trópico* (con ese título publicó otro, en 1974, en Seix Barral) y que decidió reformar tras sus problemas con la Seguridad del Estado cubano, en La Habana, en 1965, que lo llevaron al exilio, e igualmente por la censura franquista, que había prohibido inicialmente el libro *entero*. No había, pues, otro recurso —dice el autor— que reescribirlo y volverlo a presentar a la censura con un título distinto. Del material inicial quedaron unos 120 páginas, a las que se añadieron más de 300 nuevas.

Seix Barral, incomprensiblemente, ha seguido imprimiendo la versión censurada del 67. Cabrera Infante cierra su prólogo señalando las tres obsesiones «censuales» (sic) del mutilador de su obra: «las tetas», los militares y Dios. Concede, sin embargo, que debe al censor el que la última línea de la novela sea «ya no se puede más», al quedar eliminadas las frases siguientes: tal lo ha dejado, tanto en esta edición como en las traducciones que, anteriormente, reintegraron los cortes de la censura.

Sin embargo, la relectura de este *TTT* «integral» no depara mayores sorpresas ni cambia prácticamente en nada esencial el texto. La primera supresión la encontramos en las páginas 25-26 de la reimpresión de Seix Barral de 1975 (que es la utilizada como base por la Biblioteca Ayacucho, tal como se aclara en su «Criterio de edición»): unas 140 palabras eliminadas, la descripción de un acto sexual (caricias al falo, penetración, felación) observado y contado por una niña.

En la p. 75 (siempre de Seix Barral) las tijeras censoras volaron 21 palabras (descripción de unos pechos); 15 en la p. 115 (términos como orinar y mear); 123 en la p. 116 (Ribot describe cómo besa y mientras tanto acaricia los senos de Vivian); más o menos 500 palabras, una página entera, en p. 152, dedicada a las fotografías de Livia desnuda y a su desnudez real: otra vez, la obsesión del censor por los pechos femeninos.

Una seducción contada parcialmente en términos cinematográficos, 360 palabras, es lo que habíamos perdido en la p. 166 de Seix Barral. También la pudibunda —y excitada— descripción del *show* porno, en boca de Mr. Campbell, sufrió un corte de 55 palabras, en p. 177. Otra vez, es una sola palabra : «militar», lo suprimido —en dos ocasiones— en p. 204, así como «deicida» en p. 229. Pero puede ser también, inexplicablemente, una nota a pie de página (232), 29 palabras en la parodia de Virgilio Piñera.

Tres fragmentos cercanos, 130 palabras, en la p. 396, describían un beso y, sobre todo, la succión de unos pechos: ¡fuera! Los cortes, como se ve del inventario —que no voy a proseguir— son de una pornobviedad tan triste como ingenua, que deja intacto no sólo el erotismo del original —y quizá, lo aviva con sus elipsis...—,sino sobre todo su inagotable calidad, su vigencia 25 años depués, más allá del *boom* y de las discusiones del momento, que se enconaron posteriormente con el «caso Padilla».

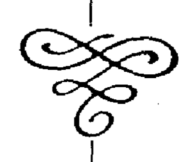
Las 10 páginas de la «Cronología» (vida y obra del autor), también firmadas por Cabrera Infante, son otra pieza literaria que desborda lo biográfico. Refiriéndose a *Un oficio del siglo XX*, escribe que al recoger sus críticas de cine, agregándoles un prólogo, un epílogo y un interludio, en 1962, quiso convertir el libro «en una pieza de ficción ligeramente subversiva. El libro se propone probar que la *única* forma en que un crítico puede sobrevivir en el comunismo es como ente de ficción».

Volviendo sobre la censura total del *TTT* original en 1965, confiesa: «La procedencia de este rechazo no le impide ver que el ibro es un fraude, que cuando lo compuso, su oportunismo político, una forma de ceguera picaresca, pudo más que su visión literaria —y se entrega al revisionismo antirrealista, rescatando a los verdaderos héroes del lumpen de entre el maniqueísmo marxista: completa *TTT*, devolviendo al libro no sólo su título sino su intención original».

Sobre *La Habana para un infante difunto*, afirma que es «la primera novela erótica seria que se publica en español desde 1515», es decir, desde *La lozana andaluza*.

Debemos, pues, a la Biblioteca Ayacucho, la edición sin censura —y comentada por su autor— de *Tres tristes tigres*: son unas rayas más para el mismo zarpazo.

Julio E. Miranda



LECTURAS



América en los libros

La última escala del Tramp Steamer
Álvaro Mutis
Editorial Mondadori. Madrid, 1990

Esta novela no se inscribe en la saga mutisiana en la que Maqroll el Gaviero es el protagonista. Acaso haya un asomo de su personalidad en el barco *Alción*, nombre del «Tramp Steamer». Literalmente traducido del inglés significa vapor volandero, algo así como vagabundo que navega. Es como un Maqroll encarnado en un viejo mercante que agota con su asmático traquetear muchos puertos del mundo.

Un periodista y colaborador de publicaciones de empresas multinacionales queda fascinado por la visión del barco en Helsinki a cuyo puerto había acudido con la esperanza de ver, en un día despejado, las cúpulas de Leningrado. Pero la magia distante de la antigua San Petersburgo quedó eclipsada por la compasión nostálgica que le inspiró el andar penoso del *Alción* que valerosamente remontaba las olas finlandesas. Hubo un «flechazo» misericordioso, como unas ganas de rendir homenaje a algo que había escrito páginas de vulgar transporte de carga, pero con una connotación claramente humana. En esos destartalados hierros que pedían a gritos un réquiem, había una voz que reclamaba un agradecimiento, una paga cariñosa, no por lo que habían hecho sino por lo que habían visto hacer y sentir en puertos y dentro de sus oxidadas paredes. El periodista, que en ese momento nos descubre toda su alma de poeta, no sabe cómo cumplir con el compromiso que al que siente se le emplaza. Un brusco cambio de la temperatura le conmina a regresar a su hotel.

Pero tiempo después, ya en aguas del trópico caribeño, vuelve a encontrarse con el «Tramp Steamer» pero ya poblado por un auténtico protagonista. Jon Iturri, un vasco hispano-francés, traba amistad con el periodista a bordo de otro barco y le cuenta toda la historia que se ha cocido en la última escala del carguero. Iturri, un hombre de 50 años, lobo de mar, solitario y sin efectos fijos, conoce a la propietaria del *Alción*, una joven de 24, que es miembro de una familia libanesa, heredera del mercante, y con el dinero usufructuado vive su «baño» europeizador, tratando de desprenderse de su formación islámica. Lo que no es ningún lastre, pues en momentos de confidencias dice querer regresar algún día a sus lares coránicos, los que no están tan teñidos de integrismo, gracias al aperturismo, pese a las eternas guerras, que siempre ha disfrutado su país. Vive con Iturri un idilio apasionado y sincero, del que están ausentes las promesas de parte y parte. Los dos saben que no puede durar mucho tiempo el atípico romance, y se dedican a sacarle todo el jugo posible. Un mal día la mujer decide cortar las relaciones, dando a su amante explicaciones del todo razonables. Él las acepta con el mismo garbo con que siempre ha asumido su destino de soledad y eterno peregrinar.

La última escala del Tramp Steamer no tiene el mismo ritmo poético de las anteriores narraciones del escritor colombiano. Mutis advierte en el prólogo que es una historia que siempre ha querido contar a su amigo Gabriel García Márquez, pero que los avatares de la vida lo han impedido. Es como una especie de parada y fonda en la saga del Gaviero a la que, esperemos, pronto regresará Mutis. A reseñar negativamente, sólo el empeño del autor por resaltar el caracter de una «raza» vasca a la que pertenece el protagonista. Más bien habría que hablar de sociología o idiosincrasia, si no se tienen elementos científicos a mano para demostrar un concepto preciso como el de «raza».

Cuentos de Eva Luna

Isabel Allende

Plaza y Janés. Barcelona, 1990

Isabel Allende completa con esta extraordinaria narración la trayectoria iniciada con su primera novela *La casa de los espíritus.* Es buena la idea de lanzar un libro de cuentos después de un éxito en novela, ya que así la reticencia está vencida; las editoriales no quieren saber nada del cuento como mercancía si su existencia no viene avalada por un éxito en el género insignia, la novela.

Allende presenta en *Cuentos de Eva Luna* 23 historias atadas por un hilo al que se podía catalogar de agradable sorpresa. Sorpresa porque a todo lo largo de la epopeya es imposible imaginar el final por más que el lector ya esté apercibido de las intenciones de la autora a tenor de lo que ha leído hace sólo una página. Al principio de cada relato se sirve una especie de aperitivo que resulta ser una carga de profundidad explosiva en el momento preciso y que no es más que un regreso a los orígenes del personaje y de su compromiso con el escenario y la historia en que los ha envuelto Isabel Allende.

Siempre se ha dicho que en arte se parte de cenizas. Es decir, de lo que anteriormente se ha hecho y del que el joven o subsiguiente escritor no es más que un alumno que tiene la obligación de mejorar las enseñanzas del maestro. Yo creo que en literatura todos somos hijos de todos. El escritor, como el más significativo de los artistas, es un ser hipersensible en cuanto a influencias. Un simple artículo periodístico o una discusión en la calle le pueden hacer cambiar el enfoque de lo que está haciendo o de algo ya tenido por concluido y que inmediatamente debe corregir. ¡Qué tal con toda la literatura de la que se nutre! ¡Y qué tal de los grandes autores a los que no puede olvidar como maestros! Si todos los escritores en castellano están marcados con el hierro cervantino, los latinoamericanos en particular (los de las últimas generaciones) no pueden huir del espejo de García Márquez. A Isabel Allende se le nota mucho la influencia del colombiano. Rápidamente me apresuro a decir que no lo digo porque yo proceda del mismo país del autor de *Cien años de soledad* y, sobre todo, que las influencias sean malas. Declaro, lo más solemnemente posible, que las influencias son buenas y que es imposible escribir sin ellas. Félix Grande, el director de esta revista, me dijo una vez que es imposible escribir un poema sin antes haber leído 100 buenos poemas. Esto es cierto no porque lo diga Grande sino porque la limpieza creativa a la hora de plasmar las ideas brotará después de desbrozado el camino. En este sentido me atrevería a decir que Isabel Allende no ha hecho toda la quema de rastrojo necesaria. La misma forma de adjetivar de García Márquez es empleada por la chilena; las analogías un tanto tremendistas que incendian las comparaciones; palabras y situaciones chuscas buscando la carcajada del lector.

Que quede bien claro que todo lo anterior no es una crítica dura a este libro de cuentos de Isabel Allende. Sería todo un atentado a la buena literatura. Porque ¿cómo denostar mágicas situaciones y tramas de una técnica envidiable? Una niña que se enamora del amante de su madre y para conquistarlo procede a unas ceremonias erótico-religiosas de invención propia; las amantes de un truhán aborrecible consiguen vivir como hermanas criando a los hijos comunes; un empresario de circo que, después de reunir una gran fortuna, se enamora y conquista a la esposa de un magnate de joyería por medio de un número circense representado en el jardín de la dama; una pareja de pillos que, no obstante su riqueza, son rechazados por la aristocracia del país y para lograr ser de las familias «bien» inventan el secuestro de ella por parte de un grupo subversivo. Y así durante 23 geniales narraciones.

La visita en el tiempo

Arturo Úslar Pietri

Mondadori. Madrid, 1990

Llegar a ser rey de algo parece que era la obsesión de don Juan de Austria. El destino le debía una reparación, no sólo por su condición de bastardo sino por el aislamiento familiar en que se le mantuvo, obligándole a una infancia que a la postre no le daría el rostro de ninguna madre. La campesina que le crio, la señora noble que le formó como a un caballero y la verdadera progenitora que conocería en sus años de gloria no lograron hacer el todo uno que cualquier ser identifica con el concepto madre.

Úslar Pietri, recientemente Premio Príncipe de Asturias de las Letras, se manifiesta en esta obra como lo que ya era: un maestro de la novela histórica. Acaso el mejor de entre los vivos en lengua castellana. Otras entregas suyas como *Las lanzas coloradas* y *La isla de Róbinson* le situaron en uno de los primeros lugares de este género que hoy soporta el infame apóstrofe de «moda». La novela histórica está de moda. Es lo que se oye por todas partes y a cada paso nos encontramos con títulos que empiezan con el consabido *Yo... fulano de tal* y que nos pasean a través de los siglos. Biografías noveladas que no es lo mismo que novela histórica. De ello tenemos la culpa todos, sobre todo la hipotética masa de lectores que no lee y que los editores aspiran a meter en cintura con el anzuelo de la historicidad. Instruir deleitando; esa parece ser la cruzada. No está mal si así se informa a la población de los acontecimientos del pasado. Ya quedará tiempo de ver qué es lo mejor, pues no es lo mismo poner a dialogar personajes históricos que hacer una novela histórica. Y aquí asistimos a la polémica entre historiadores y novelistas. Los primeros acusan a los narradores de poco rigor y hasta de destrozo de épocas enteras; los segundos, apelando a su celo artístico, del corto vuelo de los que ven a la historia como puro objeto de análisis científico.

Arturo Úslar Pietri deja contentos a sirios y troyanos al manejar los ingredientes históricos como si de una ficción actual se tratara. Sus diálogos no «marean» con la consabida apertura a base de guiones y sangrías, sino que están indicados con comillas y casi implícitos en la narración. Es una voz oculta, realmente un subtexto, que se complementa con las frases cortas, casi sentenciosas, como si fueran pasajes bíblicos. Este modo permite al autor acercarnos a la ironía con que muchas veces quiere salvar la personalidad del protagonista. En *La isla de Róbinson* es Simón Rodríguez, preceptor de Bolívar, quien necesita que la historia entienda por qué no le permitieron diseñar un sistema educativo que hubiera redimido de la ignorancia a las naciones americanas recién independizadas; don Juan de Austria, el Jeromín de la infancia de Leganés, ha nacido con un talento de estadista, el mismo que el de su hermanastro Felipe II quien parece condenarle al ostracismo con encargos de poca envergadura. Ambos necesitan que la posteridad (por hoy) se entere de por qué no llegaron más allá, capacitados como eran y necesitadas como estaban, España en una novela y América en la otra, de los servicios de estos colosos. Para ello encuentran a Úslar Pietri quien, desbrozando siglos, los redime con una prosa fina y erudita, impactante, con una carga de profundidad que invita a leer el libro de un tirón. Úslar Pietri pertenece a ese «boom» latinoamericano que no ha batido los records de otros autores ni falta que le hace. Está a salvo no sólo de eso sino de poner su literatura «a la carta» de las editoriales; es conocido el número de escritores que están haciendo novelas históricas por encargo, rebuscando en personajes y pasajes para presentar después un armonioso refrito que pueble los escaparates.

Despistes y franquezas
Mario Benedetti
Alfaguara. Madrid, 1990

Maravillosa mezcla es este libro en el que Mario Benedetti ha trabajado en los últimos cinco años. Como él mismo reconoce, en la obra se dan cita la autobiografía, la poesía, enigmas policiacos, la fantasía y el humor. Son narraciones de una construcción poco exigida, es decir, sin adentrarse en barroquismos ni metáforas que las confirmen de este o aquel género. Son cuentos tan sencillos como un artículo de periódico, pero a los que nunca se les asignaría el final con que Benedetti desarma al desprevenido lector. Alguien, abusando más de la ligereza que de la desprevención, podría tildar el trabajo, el ritmo de la lectura, de insulso; proposición de personajes y situaciones anodinos tal vez parándose en el carisma del nombre pues algo firmado por Benedetti tiene el éxito asegurado. Pero todos los temores (o malos pensamientos) se derrumban con la pincelada maestra que Benedetti ejecuta en las últimas frases.

Sin cebarse en la amargura del exilio y mucho menos caer sobre los dictadores uruguayos, la diáspora rioplatense puebla algunas de estas narraciones con su carga de dolor y reflexión; hasta qué punto el exiliado se ha convertido en ser de otro país y cómo ha de serle imposible el desexilio, neologismo inventado por Benedetti. Escenas de tranquila y burguesa vida montevideana donde una mujer decide no entregarse virgen al hombre que ama para que éste no se convierta en su dueño ni siquiera bajo el trámite del matrimonio. Un extorturador

que empieza a vivir después del indulto con la asombrosa capacidad para no sentir ningún tipo de remordimiento. Una variación sobre el pasaje bíblico de Lázaro con un Lázaro de verdad cuya resurrección es todo un incordio para sus deudos, mujer incluida.

Las entregas en prosa vienen salpicadas de poemas que no pretenden oxigenar el conjunto, dado que la lectura no resulta monótona. Es sólo el intento del autor por comprometerse con este entrevero, esta anárquica armonía, intento y por supuesto logro de construir un libro verdaderamente distinto.

Crónica de blasfemos

Félix Álvarez Sáenz

Editorial Hipatia. Lima, Perú.

Conforme se habla de Lope de Aguirre, ya sea por medio de la historia, la novelística o la cinematografía, aumenta la leyenda del personaje. Con el tiempo será difícil hacerse a una idea fija y, mucho menos, objetiva. Lo que sí resulta difícil es creer en él como un paladín de la libertad, olvidándose de la codicia común a todo conquistador. Su alfa y omega —el oro— parece difuminarse ante la ambición de fundar un reino aparte donde únicamente imperara la libertad.

Tal es la sensación al leer la excelente novela de Félix Álvarez Sáenz. *Crónica de Blasfemos* relata, por boca de un personaje ficticio, toda la aventura marañona. Marañones fueron llamados los españoles que, comandados por Lope de Aguirre, desconocieron la autoridad del rey y que, según todos los indicios, estaban por formar un reino aparte cuando sobrevino la debacle. Y es aquí donde la historia entra en aguas cenagosas, pues la desgracia de la empresa no se sabe si fue debida a las rencillas entre caudillos, a la represión de las tropas reales o a la ceguera homicida de Lope de Aguirre.

En la empresa de El Dorado estaban cuantos españoles pisaban América en el siglo XVI. Un reino en que hasta las calles eran de oro, era para animar hasta al más vago de los que atravesaban el Atlántico buscando precisamente oro. El Dorado, como todo el mundo sabe, no fue más que un subterfugio inventado por no se sabe qué indios para despistar a los conquistadores y les dejaran tranquilos una vez desvalijados del preciado metal en el sitio que fuese. De boca en boca, ambas cosas, el supuesto reino y la fórmula para deshacerse de quienes le querían, fueron corriendo hasta ocupar buena parte del continente. Incluso en la Corte se supo de ello y expediciones oficiales se financiaron. El tiempo pondría las cosas en su sitio y nos ha dejado la leyenda para que tejamos sobre ella todo tipo de suertes.

Pero la desesperación fue mala consejera para unos hombres que se sintieron traicionados. Abandonados, mejor. En la empresa doradiana estaban comprometidos todos: Estado y particulares. Pero el Estado no era esa máquina eficiente (o a la que se le puede pedir eficiencia) de hoy en día. El Estado español era una corte de un emperador que no acababa de dominar el entorno europeo y de convencerse que era el monarca más poderoso del mundo. A Carlos I no le quedó más remedio que abdicar y dejar todo el poder en manos de su hijo, Felipe II, quien se hizo de manera rígida, tal vez demasiado, con el trono. Las disposiciones oficiales para éste o tal asunto tardaban en llegar por parte de una administración que tenía tantas cosas que resolver y que contaba con no muchos funcionarios capacitados. Piénsese, entonces, en lo que sería disponer asuntos pora las Américas, y más para una expedición fraccionada en sus participantes como era la de El Dorado.

La incomunicación —más que el abandono— agregados los flagelos de la selva desconocida y las rencillas personales, provocaron en Lope de Aguirre esa sensación de abandono y de traición desde las altas instancias. Entonces decidió ser uno solo, él con sus hombres, en una quimérica república independiente, sin renunciar por ello a la ilusión de El Dorado. El que sería para ellos solos, sin dar un gramo del costoso oro a la Corona.

La decisión del vascongado cala hondo en el ánimo de sus hombres quienes, como buenos conquistadores, estarían dispuestos a todo tipo de aspiraciones y venganzas. La primera de ellas contra el jefe de la expedición, Pedro de Ursua, navarro él y a quien apodaban el francés, acaso por la poca asumsión como tierra española que aquellos conquistadores tenían del Viejo Reino. Navarra, al no ser conquistada por las armas, no gozaba del mismo palmarés que Granada. Comienza así una serie de venganzas y de disputas por el poder; desconfianzas, traiciones y reiteraciones de lealtad que no sólo minan el objetivo —el quimérico Dorado— sino todo lo que pudiera ser conquistable para la Corona o para ellos

mismos. Los marañones, pese a llamarse así como tal, se transforman en unos seres salvajes y desconfiados unos de los otros. Es Lope de Aguirre quien capitaliza toda esta tragedia.

La empresa no puede tener más éxito que con la conquista del Perú para la causa marañona. Un imperio importante para una causa importante. Pero hay que salir de un río que parece no tener fin y que cambia todos los días; dar la vuelta por el Océano hasta Tierra Firme y, superando las montañas de Nueva Granada, (la actual Colombia) caer sobre el territorio que ganara Francisco Pizarro a Atahualpa. Pero la erosión psicológica fue ganando terreno, al tiempo que Felipe II no tuvo clemencia con estos súbditos rebeldes y determinó su exterminio. Las tropas enviadas para tal cometido no hubieran sido necesarias, pues los marañones se encargaron de hacer fácil el trabajo a los punitivos. Lope de Aguirre veía traición hasta en la poca comida que consumía; no dormía y para la única persona que no se volvió inhumano fue para su hija Elvira, a quien mataría para que no sufriera el oprobio de ser la hija de un traidor. Traidor, lo que el guipuzcoano de Oñate se calificaba y a lo que tenía como buen título. No se podía ser otra cosa para con un rey que ya había traicionado a sus súbditos.

En la película *El Dorado*, de Carlos Saura, se echan de menos las vicisitudes pasadas por los protagonistas de esta epopeya. Oportunamente, Juan Antonio Jiménez, buen observador cinematográfico él, hizo notar la anomalía. En la película de Saura están presentes una excelente escenografía (natural y artificial) vestuario, etc..., pero faltó mucho de la problemática personal que se entiende como lógica en una empresa de tal envergadura. En la novela de Félix Álvarez Sáenz está puesto de relieve lo que no aparece en el film. En estas páginas se palpan los sufrimientos, aspiraciones y frustraciones de un grupo de hombres que pasó por todo lo humano, la lealtad y la traición, la victoria y la derrota, el odio y el amor.

A Lope de Agurirre y a sus marañones se les puede empezar a tratar con algo de justicia. El azote de Dios lo fue primero para sí, antes que para el entorno y la cólera divina.

Miguel Manrique

Fábula de Inocencio Onesto, el Degollado

Juan Octavio Prenz

Lar, Concepción (Chile), 1990, 137 páginas.

El poeta y traductor argentino Juan Octavio Prenz inicia, con esta *nouvelle*, su andadura de narrador, ya anticipada en los poemas de *Habladurías del Nuevo Mundo*, comentados en estas columnas. No lo hace con malos auspicios: Rabelais y sus ocurrencias tragicómicas lo preceden en esta historia de un hombre que decide cambiar de cabeza y al cual se le ingerta la de un ser monstruoso. Prenz nos sitúa ante un interrogante radical de la condición humana: ¿puede el sujeto renunciar a la historia, empezar de nuevo una vida que carezca de pasado? Por aceptar el símbolo de la historia: ¿es sustituible nuestra cabeza?

La moraleja de la narración es negativa: a Inocencio, paródicamente señalado en su honestidad por la falta de hache de su apellido, le resulta insoportable su nueva vida como la anterior, y sus días marchan a la autoaniquilación. Otra consecuencia trágica del relato: el hombre es un animal inubicable.

Prenz, con prosa apretada y trámite rápido, nos lleva al mundo de las narraciones filosóficas del XVIII. Es entonces cuando pasamos de Rabelais a Voltaire. Y su meditación antropológica nos recuerda al personaje de Mary Shelley, el innominado hombre modélico ideado por el doctor Frankenstein, que carece de historia porque carece de padres. Degenera en monstruo, según sabemos.

Paralelamente, el autor nos traza, en pinceladas socarronas y con intermitencias de cuentista oral, un cuadro caricatural de la dictadura argentina (1976-1983), que gira como una risueña pesadilla en torno a la metáfora mayor de este hombre que, de acuerdo con sus verdugos, decide ensayarse como animal sin historia. En cierto momento de la *nouvelle* asistimos a la prohibición de la risa. El gobierno sanciona sonrisas y carcajadas. Poco a poco, una mujer recupera su reflejo cómico. Y hace una mueca de amargo resabio. Podría ser la cifra de esta fábula donde todos podemos reírnos de nuestros mayores espantos.

Las vetas del texto

Jorge E. Dotti

Puntosur, Buenos Aires, 1990, 136 páginas.

El profesor Dotti, catedrático de filosofía política en Buenos Aires, investigador del CONICET argentino, reúne en este libro varios ensayos vinculados por la temática de la historia de las mentalidades.

Los asuntos puntuales de sus trabajos son: Alberdi y el problema de la emancipación sudamericana, la relación entre la ética y la ciencia en el positivismo, y la lectura de *El Capital* de Marx hecha por Juan Bautista Justo, su primer traductor al español y uno de los fundadores del socialismo en la Argentina.

De algún modo, y no obstante su carácter colecticio, estos trabajos se vinculan en torno a la construcción de la Argentina moderna, en la cual tiene un papel protagónico la ideología social y científica del positivismo. Alberdi, que viene de la escuela historicista, se impregna de positivismo progresista en tanto lector de los eclécticos, alumnos de Saint-Simon, como Comte mismo. Justo, con su concepción biologista de la historia, basada en los impulsos de nutrición y reproducción, proviene de cierto positivismo darwiniano, que se armoniza y se conflictúa al confrontarse con Marx.

Dotti domina ampliamente las fuentes de sus investigaciones y, además, pone el acento en los problemas de trasculturación y en la posibilidad de considerar nativa/extraña la meditación filosófica en la Argentina, aunque de origen importado, de circunstancia concreta local. Fue la preocupación de Alberdi en el XIX y de Justo en nuestro siglo.

B. M.



Los libros en Europa

El amor en la Edad Media y otros ensayos

Georges Duby

Traducción de Ricardo Artola

Alianza. Madrid, 1990

En esta miscelánea, el medievalista Duby reúne una serie de artículos sobre el amor y el matrimonio en la Edad Media, las estructuras de parentesco y temas teóricos relativos a la historiografía francesa de nuestro siglo. De algún modo, pueden leerse en el contexto de la exitosa obra colectiva que, junto a Philippe Ariés, ha coordinado como *Historia de la vida privada.*

Experto en la «historia mínima», con la amenidad propia de los historiadores franceses, Duby analiza algunos aspectos de los códigos de amor y coyunda en la baja Edad Media, asentando su meditación sobre bases sociológicas, aunque viendo el conjunto cultural del que forman parte las figuras de los cónyuges, la matrona, la mujer malcasada, el amor del caballero por la inalcanzable dama, etc. Especial agudeza tienen sus hipótesis sobre el *amour courtois,* en parte coincidentes con las antiguas reflexiones de Arnold Hauser. El enamorado de la cortesía es un hombre obligado al celibato, que hace poemas a la señora del castillo, pero que, en rigor, ama al dueño de la casa, al marido de la dama, depositario de todos los poderes y prestigios de los cuales él carece. Por ello, la dama es una suerte de andrógino al que se denomina con la mixta fórmula de la *dómina* o el *midons.*

La sexualidad medieval, por su parte, es una mezcla de institución jurídica vinculada con la herencia, y espacio sagrado, misterioso, copulación que procrea y debe ocurrir en un lugar cerrado y oculto. De allí derivan los distintos grados de afectividad codificada: el amor como furor sexual juvenil, la amistad como modelo ciceroniano de confusión con el otro, y el débito conyugal, orgasmo casto que sólo tiene en vista la descendencia. El matrimonio es reverencia de la mujer y dilección del marido. Así despiezado, el mundo amoroso del medievo se advierte más comprensible, si es que podemos comprender desde fuera un hecho tan recóndito como la fascinación amorosa.

El discurso bajomedieval, obra de guerreros y clérigos, es masculino, pero su figura dominante, acaso por ello mismo, es la mujer, la dueña venusina del deseo, que se enmascara con el varón como sujeto pero que obedece al oscuro designio telúrico de perpetuar la vida.

Alejandro Sirio (1890-1953)
Exposición homenaje en su primer centenario
Museo de Bellas Artes de Asturias,
Oviedo, 1990, 102 páginas

Nicanor Álvarez Díaz era un ovetense pobrete que se marchó a la Argentina próspera de 1910, como tantos otros asturianos. Allí se convirtió en Alejandro Sirio, uno de los más notorios ilustradores de su tierra adoptiva.

Recuperar figuras de la cultura asturiana implica, por razones históricas, marcharse a América y recoger allende el mar el trabajo de los emigrantes. Dentro de este contexto, la exposición Sirio cumple su tarea, aunque sólo sirva para atisbar una mínima parte de la obra siriana, dispersa en diarios, revistas y libros ilustrados. Sólo en su recopilación *De Palermo a Montparnasse* hay tres mil piezas, realizadas hasta 1948. No estaría nada mal, en estos centenarios que corren, exhumar alguna de sus faenas mayores, como la edición ilustrada de *La gloria de Don Ramiro*, de Enrique Larreta.

Sirio es un artista ecléctico, que sabe reunir varias herencias sabiamente estudiadas y conciliadas en una obra necesariamente muy variopinta. Vemos en él operar un tardío modernismo de viñeta englobante, a la manera de Penagos y, más atrás, de Beardsley. Pero también aparece el expresionismo de Regoyos en sus visiones de la «España negra». No falta la caricatura donde observamos los contactos con Barradas y Bagaría, así como los maquietistas italianos, que tanto hacían en el Buenos Aires de Sirio. Y, por fin, hay en el dibujante asturiano un hombre de calle y café, un observador urbano y *flâneur* que toma apuntes impresionistas, llevados, sobre todo, por la carnalidad femenina y, luego, transformados en un juego de velamiento y desnudez resuelto en sutil erotismo.

Gran parte de la memoria española (y de su amnesia histórica) está en América. Recuperaciones como ésta permiten enriquecer nuestra herencia común, que no es motivo de persuasión retórica sino trabajo concreto, como el de Sirio. Cabe señalar que los textos se deben al biógrafo Norberto Coppola, la investigadora Adriana Gloria Agid y a un conjunto de escritores argentinos que honraron a Sirio en diversas fechas: Leopoldo Lugones, Manuel Mujica Láinez, Leopoldo Marechal y Francisco Luis Bernárdez, entre otros.

Ética para Amador
Fernando Savater
Ariel, Barcelona, 1991, 189 páginas

Aparentemente destinado a la adolescencia, este manual de introducción en la ética resulta concebido como un proyecto de diálogo entre Savater y su hijo, a partir de la voz paterna, que explica los problemas morales a un nivel elemental, y adoctrina su consecuencia. El que escucha es Amador, el que ama, el que gusta, el *amateur* o *dilettante*.

Obligado a la elementariedad, Savater ha de simplificar su ética consabida, pero sin desvirtuarla, lo cual implica un desafío y permite ver su problemática en términos esenciales. Es como si Savater se releyera con un código adolescente, un poco a la manera como abordó sus (re)lecturas infantiles en *La infancia recuperada*.

El punto de partida de la reflexión ética es la distinción entre bueno y malo a partir de lo conveniente/inconveniente, lo que nos trae cuenta y nos sienta bien. De allí se parte en dirección a la «buena vida», en el doble sentido de vida humana y vida placentera. La libertad nos sale al encuentro: es hacer algo de lo que podemos escoger entre lo dado, ni definiendo una op-

ción ideal ni sometiéndose a la circunstancia como fatalidad.

De seguido aparece el otro, que es la trascendencia, porque se trata de poder ponerse en su lugar e imaginar su libertad. A partir de este pacto imaginario, podemos concebir una sociedad libre, con una organización que asegure a cada cual la más ancha latitud de libertad posible. Se trata, pues, de una ética social relativista que conduce a una democrática armonización de intereses.

No es descaminado calificar a esta ética de erótica, en tanto se basa en una simpatía activa por la vida que permite optar por su mejor modo posible. Por contra, una ética basada en la mortalidad humana, desvaloriza todas las opciones morales porque no pueden superar el hecho de la desaparición personal. Una moral de la pluralidad, que propone opciones tales que se abren a más opciones y por la cual cada individuo es, de algún modo, todos los demás sin dejar de ser él mismo.

Desde luego, Savater es consciente de trazar un cuadro conjetural de la vida ética, no un elenco de sus problemas concretos, sean íntimos o sociales. Por ello aparece su texto exento de conflictos, en un medio utópico. Pero ya sabemos que Savater es buen frecuentador (fugitivo, eso sí) de islas utópicas, de paso en el vaivén constante de todo moralista, entre el nihilismo y la ortodoxia.

Conversaciones con Ernst Jünger

Julien Hervier

Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires, 1990, 121 páginas

Traducción de Hugo Martínez Moctezuma

Estos diálogos datan de otra época: Jünger tenía apenas noventa años en 1985 y el muro de Berlín seguía en pie. Ahora tenemos un esbozo de imperio mundial, anhelado por el mismo Jünger como única salida posible a un estado generalizado de tensión bélica. No hay conflicto Este-Oeste y el escritor se encamina hacia un centenario. El secreto de haber perdurado a pesar de dos guerras y un semiexilio interior durante el nazismo, tal vez sea la capacidad de vivir el instante como absoluto y eterno, un instante que no tiene antes ni después.

Las conversaciones repasan casi todos los temas que acucian a Jünger a través de sus libros: el nacionalismo y su destrucción en la segunda guerra mundial, la guerra del Catorce como la última guerra clásica de «entusiasmo por la muerte», el conflicto y la armonía entre las letras y las ciencias naturales a través de un organicismo romántico, el erotismo como vía de experiencia religiosa, su conexión con las drogas y la guerra, etc.

Jünger es un escritor complejo cuyas tensiones, sin embargo, son constantes y escasas. Ello otorga a su obra el volumen y la austeridad que la caracterizan, a la vez que permite un reexamen relativamente breve, como este pequeño libro. El cosmos como un orden que se destruye y regenera, y cuyas normas escapan al hombre, la escasez de posibilidades de intervenir en la historia (normalmente, por medio de la guerra), el misterioso amor por la naturaleza como rostro visible de aquel orden cósmico, su inventario lírico y científico, una religiosidad panteísta y fatalista, podrían ser las líneas maestras de esta obra. Todo escritor tiene algún poder astrológico y profético, a la vez que se sale del tiempo e ingresa en la eternidad al acometer la escritura, una variante del hieroglifo.

Para los cada vez más numerosos lectores de Jünger este libro resultará de referencia, ya que nos propone una rápida lectura de su labor literaria, ornamentada de algunas anécdotas sintomáticas, todo ello a través de la voz del mismo Jünger.

El hombre y lo divino

María Zambrano

Siruela, Madrid, 1991, 378 páginas

Editado originalmente en 1955, en México, vuelve este título de Zambrano a nuestro mercado, ahora envuelto en unos arreos editoriales de lujo. Y, de alguna manera, por ser central en la zona zambraniana dedicada a la antropología de lo religioso, lo merece. La escritora andaluza siempre meditó sobre el carácter residualmente agónico, por lo tanto, relativo a lo sagrado, del hombre contemporáneo. La «muerte de Dios» ha llevado a nuestra civilización a un desplazamiento nihilista de los sentimientos religiosos hacia la nada, la aniquilación, el Tánatos y la postrimería. Pero ello, lejos de borrar la nativa vinculación entre el hombre y lo divino, la ha reforzado, paradójicamente, dispersándola.

Estos incisos han llevado a Zambrano hacia la tradición clásica, donde ha hallado, como Nietzsche y Rohde,

hondos vestigios de religiones orientadas hacia la muerte y los muertos. A ello ha agregado la tradición judeocristiana y la memoria, sobre todo andaluza, del barroco español, tan impregnado de festividad mortal, de celebración de lo pasajero, de monumentalización de la historia como ceremonia bella porque perecedera.

La conclusión de Zambrano es que, si bien el hombre moderno ha disuelto sus lazos con Dios, no lo ha hecho con lo divino, ya que tal relación forma parte de su identidad como hombre. En esta dialéctica se inscribe la historia espiritual de la modernidad, que Zambrano aborda con una sabiduría paralela: la revelación que la palabra poética aporta al saber filosófico. Valga una cita como incomparable síntesis (pág. 137): «El hombre se ha alimentado de la destrucción de sus dioses; de cada una de ellas gana en su medio o en su sustancia. El ateísmo, en la historia de la razón, en esa historia que el hombre sigue por su cuenta, quiere revivir el mismo proceso y cada vez que el pensamiento destituye a los dioses o al Dios único, será con la recóndita esperanza de alimentarse, de heredarlos y de ganar en poderío.»

Karl Kraus, satírico apocalíptico. Cultura y catástrofe en la Viena de los Habsburgo
Edward Timms
Traducción de Jesús Pérez Martín
Visor, Madrid, 1990, 417 páginas

Una moda tardía y bien venida de Kraus en nuestro medio nos ha acercado, en poco tiempo, a varios textos misceláneos del escritor austriaco y, ahora, a la primera parte de una robusta biografía. Timms ha querido hacer, y lo ha logrado ampliamente, una biografía espiritual y social de la Viena de Kraus, a partir de la existencia individual del mismo Kraus, mechada con la producción de una obra voluminosa y escandida de actualidad periodística.

El libro, en consecuencia, nos permite asomarnos a varias historias paralelas que son una y múltiple, a la vez: los hechos personales de Kraus, sus textos, su relación con la eventualidad austriaca de su tiempo, los cambios en una sociedad que marcha del liberalismo hacia el nazismo y que, al mismo tiempo, desea la guerra y se horripila ante su sesgo apocalíptico.

El autor debe pasearse por zonas culturales muy diversas, desde el psicoanálisis al belicismo/pacifismo, desde la condición de la mujer a Nietzsche y Oscar Wilde, desde la sociología del judaísmo en el Imperio Austrohúngaro a la arquitectura de la *Sezession*. Es el universo cultural de Kraus, voraz, variopinto, escrutador y satírico, con una fe epistemológica en el poder revelador de la ironía.

Timms ha resuelto el difícil desafío equilibrando una información densa y de variado origen con el poder narrativo que despliega toda biografía. Para el lector que no acceda a la copiosa obra krausiana, sobre todo a su labor periodística en *La Antorcha*, sirve de repaso a los textos de Kraus, a su inserción en un momento crítico de la historia europea y a la explicación dialéctica entre lo dicho y lo vivido, y viceversa. Cabe esperar la segunda parte del libro que, seguramente, no ha de desmerecer esta entrega inicial.

Historia y valor. Ensayos sobre literatura y sociedad
Frank Kermode
Traducción de Nora Catelli
Península, Barcelona, 1991, 190 páginas

Dos haces de artículos componen esta nueva entrega del crítico inglés, ya conocido de nuestro público por *El sentido de un final*. El primero se consagra a la literatura europea de los años treinta, con sus urgencias y espejimos: la revolución apocalíptica, la transgresión sistemática, la idealización del proletario y la seducción de las ideologías totalizantes, fueran el nazismo o el estalinismo. El segundo conjunto de trabajos gira en torno a la valoración literaria, su posible objetividad y sus relaciones con el trabajo crítico. Esta inquietud conduce a Kermode hasta nuestros días posmodernos, donde prospera un pensamiento fragmentario, que el autor identifica con las ruinas del humanismo clásico, desarrollado y liquidado a lo largo de varios siglos de modernidad.

El mejor elogio que se puede hacer de Kermode como crítico es que no lo parece, porque su discurso tiene un trámite narrativo que permite leerlo como si estuviéramos ante un relato resuelto por un buen narrador anglosajón, y no es poco decir. Tampoco es desdeñable el hecho de que, junto a unos autores que han sido tradu-

cidos y perduran en la memoria del público lector actual, hay otros que nunca trascendieron su ámbito original, algunos francamente raros y una tercera categoría de olvidados. De todos ellos podemos ocuparnos con interés a través de Kermode, aunque nunca hayamos leído sus libros ni los leamos jamás.

Por fin, hay en Kermode la sabiduría aforística que rechaza toda jerga y documenta su experiencia de lector. Vaya un solo ejemplo (pág. 154): «Las minorías deseosas de liberarse de lo que consideran un canon reaccionario no encuentran otra manera de hacerlo que no sea reemplazándolo por otro canon radical.»

La cultura popular en la Europa moderna
Peter Burke
Traducción de Antonio Feros
Alianza, Madrid, 1991, 445 págs.

Un concepto a menudo incierto, permite a Burke desplegar una serie de zonas temáticas que se conectan por la oposición entre la cultura popular y las antinomias que la definen: elite, especialización, oficialidad, hegemonía. Tras desbrozar el campo de las acepciones, el autor entra en una rápida historia de la recepción que tuvo la cultura tradicional entre los románticos, para convertirse, más tarde, en materia antropológica.

A partir de esta propedeusis, el desarrollo del libro se hace más puntual, abordando asuntos como los de la transmisión de la cultura popular, sus escenarios privilegiados, sus personajes (en especial, los carnavalescos y de cuaresma) y el conflicto que se produce, a fines de la Ilustración, entre el progreso de la educación de las masas, de modelo urbano, y las herencias populares, de dominante rural o itinerante.

De algún modo, la historia de las culturas populares es, enfocada desde unos ángulos determinados, la historia de la cultura en la Europa moderna o, para ajustar más los términos, de la formación de la modernidad. A través de ella se pueden, por un lado, advertir los procesos de desplazamiento del poder, que se va concentrando y tornando técnico y burocrático, y, de otro lado, las modificaciones antropológicas que supone enmarcar la subsistencia de una cultura tradicional en las líneas de otra cultura, altamente formalizada.

El resultado obtenido por Burke es óptimo. Maneja unas fuentes profusas, una diversidad de lenguas y una variedad de apoyos teóricos que permiten una visión constantemente diversificada de cada fenómeno abordado. Por otra parte, la materia, si se quiere, «espectacular», aporta una alta cuota de amenidad a la lectura, convirtiendo el texto no sólo en un jalón bibliográfico, sino en un ejercicio de abordaje literario. Si se piensa en la obra de Bajtín, sobre Rabelais y la cultura popular del periodo anterior, se puede establecer un *pendant* que enaltece aún más el sólido y bello trabajo de Burke.

Semiótica y filosofía del lenguaje
Umberto Eco
Traducción de Ricardo Pochtar
Lumen, Barcelona, 1990, 355 págs.

De vez en cuando, de vuelta de sus excursiones por el imprevisible (?) mundo del *best seller*, Eco recala en sus viejos amores: la alegoría, el símbolo, el signo. Y en sus viejas e irresueltas tensiones entre el sustancialismo escolástico y el simbolismo del significante. Santo Tomás no acaba de ponerse de acuerdo con Novalis, aunque ya compartan unos años de eternidad. Para decirlo con términos del propio Eco: el signo o la semiosis, el elemento que emite significados o el código que pretende organizarlos como un sistema. Si se cae del lado del signo, se establece una dialéctica entre el mismo signo y el mundo como referente abierto. Si se cae del lado de la semiosis, se escriben enciclopedias y diccionarios que intentan dar con el nombre justo de unas cosas preorganizadas por la mente del Creador o de la Creación: el signo o, por más ampliamente decir, el lenguaje, es el reconocimiento del *ordo*.

¿Hay semejanza entre el signo y lo signado (Kristeva) o siempre el signo excede lo designado y señala «algo más» (Peirce)? ¿Es el signo estudiable de modo estático, o exige serlo dentro de una pragmática del signo, lo cual nos lleva al campo de la comunicación y nos obliga a una sociología del signo? ¿Hay algún libro o conjunto de libros (las enciclopedias que encierra la mayor biblioteca de la historia) donde quepan todos los signos del universo, con sus haces de significados precisos? ¿Es

el signo una monodia de la voz que dice o implica un auditor, o sea que es necesariamente dialógico?

Estos interrogantes agrietan un campo de meditaciones por donde discurre la erudición caudalosa de Eco, su prosa segura, su amor a los algoritmos (una manera de fugarse del lenguaje hacia una simbólica universal y unidireccional). Nociones tan manoseadas como símbolo, alegoría, diccionario, letra, enciclopedia y otras de la misma tribu, aparecen iluminadas con un resplandor inédito, aparte de dar lugar a las discusiones teóricas y estados de la cuestión del caso. Toda la cultura, toda la historia, puede ser entendida como un complejísimo e inacabado ejercicio babélico de resignificación, según quiere Arno Borst. En ese sentido, preocupa a Umberto Eco la trama del universo. Apenas eso, Eco.

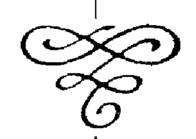
Los enemigos
Javier Tomeo
Planeta, Barcelona, 1991, 186 páginas

Publicada en 1974, esta novela de Tomeo alcanza, por fin, el carácter de texto revisado por el autor. A pesar de una carrera extensa (se inició en 1967 con *El cazador),* la notoriedad de Tomeo es relativamente reciente y ello permite ahora una edición ordenada de sus libros.

La situación de *Los enemigos* pertenece más a la índole del cuento que de la novela, ya que tiene un solo punto de tensión: ¿podrán los perseguidores alcanzar al narrador, encerrado con su hijo? La resolución llega, obviamente, al final del texto. En el medio, una serie de pequeños episodios jalonan el relato de un paranoico que escribe en un dietario marcado por los santos de cada día.

El asunto es uno de los núcleos temáticos de Tomeo (recordemos *Amado monstruo,* por ejemplo): dos personajes protegidos por un ámbito de encierro, urden secreta e inconscientemente su destrucción. Con una prosa escueta, un vocabulario ecléctico y un *timing* narrativo rápido, Tomeo nos ofrece un par de historias solapadas por la ambigüedad, precisamente, como ocurre en un cuento: ¿es *Los enemigos* el documento de una persecución o forma parte de un delirio paranoico? ¿Quién nos ofrece el relato, el notario que actúa de escritor o el personaje mismo? Estas sutiles matizaciones forman parte del dispositivo técnico de nuestro escritor y son especialmente visibles en sus narraciones breves como las de *Historias mínimas* y *El mayordomo miope.*

B. M.



CUADERNOS AMERICANOS 24

CONTENIDO

LA BALSA DE LA MEDUSA

Revista Trimestral
Número 18, 1991

Diseño, **La balsa de la Medusa**

Portada, Francisco Goya, *Esto es peor* (Detalle)

UNA ESCRITURA PLURAL DEL TIEMPO

ANTHROPOS

REVISTA DE DOCUMENTACIÓN CIENTÍFICA DE LA CULTURA

Investigar los agentes culturales más destacados, creadores e investigadores. Reunir y revivir fragmentos del Tiempo inscritos y dispersos en obra y obras. Documentar científicamente la cultura.

ANTHROPOS, Revista de Documentación Científica de la Cultura; una publicación que es ya referencia para la indagación de la producción cultural hispana.

Más de 100 números publicados desde 1981

Formato: 20 x 27 cm
Periodicidad: mensual
(12 números al año + 1 extraord.)
Páginas: Números sencillos: 64 + XXXII (96)
Número doble: 128 + XLVIII (176)

SUSCRIPCIONES 1990

ESPAÑA (sin IVA: 6 %)	7.295 Pta.
EXTRANJERO	
Via ordinaria	8.900 Pta.
Por avión:	
Europa	9.500 Pta.
América	11.000 Pta.
África	11.300 Pta.
Asia	12.500 Pta.
Oceanía	12.700 Pta.

SUPLEMENTOS

SUPLEMENTOS Anthropos es una publicación periódica que sigue una secuencia temática ligada a la revista **ANTHROPOS** y a **DOCUMENTOS A**, aunque temporalmente independiente.

Aporta valiosos materiales de trabajo y presta así un mayor servicio documental.

Los **SUPLEMENTOS** constituyen y configuran otro contexto, otro espacio expresivo más flexible, dinámico y adaptable. La organización temática se vertebra de una cuádruple manera:

1. Miscelánea temática
2. Monografías temáticas
3. Antologías temáticas
4. Textos de Historia Social del Pensamiento



Formato: 20 x 27 cm
Periodicidad: 6 números al año
Páginas: Promedio 176 pp. (entre 112 y 224)

SUSCRIPCIONES 1990

ESPAÑA (sin IVA 6 %)	7.388 Pta.
EXTRANJERO	
Via ordinaria	8.950 Pta.
Por avión:	
Europa	9.450 Pta.
América	10.750 Pta.
África	11.050 Pta.
Asia	12.350 Pta.
Oceanía	12.450 Pta.

Agrupaciones n.os anteriores (Pta. sin IVA 6 %)

Grupo n.os 1 al 11 incl.: 11.664 Pta.
Grupo n.os 12 al 17 incl.: 8.670 Pta.

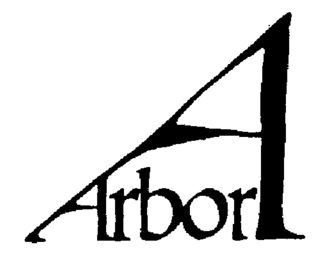
Suscripción y pedidos:



Apartado 387
08190 SANT CUGAT DEL VALLÈS (Barcelona, España)
Tel.: (93) 674 60 04



FEBRERO 1991



MARZO 1991



ABRIL 1991

ciencia pensamiento



y cultura



DIRECTOR

Miguel Angel Quintanilla



REDACCION

Vitruvio, 8 - 28006 MADRID
Telef. (91) 261 66 51



SUSCRIPCIONES

Servicio de Publicaciones del CSIC

Vitruvio, 8 - 28006 MADRID
Telef. (91) 261 28 33

PENSAMIENTO IBEROAMERICANO

Revista de Economía Política

Revista semestral patrocinada por el Instituto de Cooperación Iberoamericana (ICI) y la Comisión Económica para América Latina y el Caribe (CEPAL) Programa patrocinado por el Quinto Centenario del Descubrimiento de América.

Número 18 **Julio-Diciembre 1990**

SUMARIO

EL TEMA CENTRAL: «LA ENCRUCIJADA DE LOS NOVENTA. UN ENFOQUE MUNDIAL»

— Suscripción por cuatro números: España y Portugal, 6.600 pesetas; Europa, 60 dólares; América Latina, 50 dólares y resto del mundo, 70 dólares.

Agencia Española de Cooperación Internacional
Revista Pensamiento Iberoamericano
Avenida de los Reyes Católicos, 4
28040 Madrid
Teléfono: 583 83 91
Fax: 583 83 10



Colección Hispana

Esta colección versa sobre el influjo hispánico en los Estados Unidos, tanto desde el punto de vista histórico como, particularmente, en relación con los problemas —culturales, sociales, políticos— de las minorías hispanas en la sociedad norteamericana.

TITULO	P.V.P.	P.V.P. + IVA
PRESENCIA ESPAÑOLA EN LOS ESTADOS UNIDOS **Carlos M. Fernández Shaw** 2.ª edición aumentada y corregida. 1987. 980 páginas. Rústica.	3.000	3.180
NORTEAMERICA CON ACENTO HISPANO **Alberto Moncada** 1988. 186 páginas. Rústica.	1.800	1.908
SAN ANTONIO, TEJAS, EN LA EPOCA COLONIAL (1718-1821) **M.ª Esther Domínguez**	2.000	2.120
LOS HISPANOS Y LA POLITICA NORTEAMERICANA **Alberto Moncada y Juan Oliva**	1.800	1.908
CULTURAS HISPANAS DE LOS ESTADOS UNIDOS DE AMERICA Edición a cargo de **María Jesús Buxó Rey** y **Tomás Calvo Buezas** 1990. 767 páginas. Rústica.	5.000	5.300

EN PRENSA:

LENGUA Y CULTURA EN PUERTO RICO
Seminario ICI-ORI-Universidad de Puerto rico.

Edita:
AGENCIA ESPAÑOLA DE COOPERACION INTERNACIONAL

Ediciones Cultura Hispánica
Avda. de los Reyes Católicos, 4. 28040 MADRID
Tel. 583 83 08



Colección Antología del pensamiento político, social y económico de América Latina

Dirigida por Juan Maestre Alfonso, con la colaboración de AIETI

TITULO	P.V.P.	P.V.P. + IVA
1. JOSE MARTI Edición, selección y notas de **María Luisa Laviana Cuetos** 1988. 116 páginas. Rústica.	1.100	1.166
2. JUAN BAUTISTA ALBERDI Edición de **Aníbal Iturrieta y Eva García Román** 1988. 159 páginas. Rústica.	1.100	1.166
3. JOSE CARLOS MARIATEGUI Edición de **Juan Marchena** 1988. 122 páginas. Rústica.	1.100	1.166
4. ERNESTO «CHE» GUEVARA Edición de **Juan Maestre** 1988. 168 páginas. Rústica.	1.100	1.166
5. VICTOR R. HAYA DE LA TORRE Edición de **Milda Rivarola y Pedro Planas** 1988. 167 páginas. Rústica.	1.100	1.166
6. JOSE VASCONCELOS Edición de **Justina Saravia** 1989. 130 páginas. Rústica.	1.100	1.166

Edita:
AGENCIA ESPAÑOLA DE COOPERACION INTERNACIONAL

Ediciones Cultura Hispánica
Avda. de los Reyes Católicos, 4. 28040 MADRID
Tel. 583 83 08



500 pts. incluido IVA

INSTITUTO DE COOPERACIÓN IBEROAMERICANA



Próximamente

Fernando Fraga, Enrique Martínez Miura, Blas Matamoro y Verónica Almaïda
Homenaje a Mozart

Olga Orozco
Alas bajo la nieve

Emilia de Zuleta
La obra de Ricardo Gullón

Albert Rubio i Mora
Los jesuitas en Baja California

Luis Alberto de Cuenca
Mitología griega y condición humana